

دور المسرح الأوربي في نشأة المسرح العربي الحديث

د. فؤاد المرعي

توضيح:

في أيار عام ١٩٨٨ اختطف الموت صديقي الشخصي المخرج المسرحي السوري المبدع الدكتور فواز الساجر، وحين شرعت في إعداد هذه المدرسة وجدتني منجذبا إلى الأطروحة التي قدمها الدكتور فواز إلى معهد العلوم المسرحية في موسكو لنيل درجة الدكتوراه عام ١٩٨٦ والتي أحتفظ بنسختها الأصلية باللغة الروسية في مكتبتني. قرأت الأطروحة، وقرأت الكثير غيرها.. وحين فرغت من كتابة هذا البحث وجدت أنني لم أفعل أكثر من نقل أفكار صديقي، الذي اختطفه الموت، ولم أضف إلى تلك الأفكار سوى القليل مما يحتاجه إعداد البحث من ربط وانتقاء وترتيب.



وإنى أود صادقاً أن ينظر إلى هذا البحث بوصفه تقديرًا لجهود الدكتور فواز الساجر العلمية وتعريفًا بها وتعبيرًا عن محبة حية في قلبي للرجل الراحل الذي قدم قلبه وعقله للناس مسرحاً وفكراً وسلوكاً.

في الحياة الثقافية العربية؛

ثمة اتجاهان بارزان خاطئان في الحياة الثقافية العربية المعاصرة، اتجاه يؤمن بـ «المركزية الشرقية» بحسب تعبير المستشرق السوفييتي المعروف ن.أي. كونراد.

والاتجاه الثاني يؤمن بـ «المركزية الأوروبية». وخطأ الاتجاهين واضح للعيان، فالاتجاه الثاني يحرم الباحث، في كثير من الأحيان القدرة على فهم خصائص الحضارة غير الأوروبية وتقويمها، الأمر الذي يخفي في ذاته دائماً خطأ التعميم الآلي للمفاهيم المكتشفة في تاريخ البلدان الأوروبية وثقافتها على الظواهر المتجلية في تاريخ بلدان الشرق وحضارتها.

أما الاتجاه الأول فيعالج مسألة بناء حضارة عربية جديدة بمعزل عن المنجزات الاجتماعية المتقدمة فكثيراً ما يهاجم أنصار المركزية الشرقية علناً إنجازات الثقافة الأوروبية، زاعمين أن أي تقليد للفن الغربي أو أي استيراد له يمس الشخصية العربية ويؤجل إنماءها. قد يترجح خطأ ممثلي الاتجاهين بين هذا الحد وذاك، ولكنهم يضللون قصداً أو من دون قصد المثقفين المبدعين في البلدان العربية في مسألة انتقاء السبل لتطوير الحضارة القومية العربية.

إن فهم الثقافة الجديدة في البلدان العربية وما ينضفر معها من قضايا إحياء التقاليد والإبداع، والأصالة والتقليد، والطابع القومي والطابع العالمي يتطلب التحليل العلمي العميق لعملية نشوء هذه الثقافة المختلفة اختلافاً جذرياً عن الثقافة القديمة والحاملة في الوقت نفسه لمنجزات تلك الثقافة كلها، كما يتطلب التحديد الدقيق لما فيها من عناصر إنسانية شاملة وما أدخلته عليها شروطها الذاتية في مراحل تاريخية معينة. ومن دون ذلك، لن يكون بمقدورنا اكتشاف المؤشرات الصحيحة لفهم الثقافة القومية العربية بعمامة، والمسرح العربي على وجه الخصوص.

مارون النقاش بين التقاليد القومية والمؤثرات الأجنبية؛

عند الحديث عن فن المسرح العربي في جميع مظاهره ومشاكله لا بد لنا من أن نأخذ بعين الاعتبار تاريخ نشأته وتطوره، وكذلك تأثيرات المسرح الأوربي فيه. إن نقطة الصفر التي يبدأ منها حساب عمر المسرح العربي من الطراز الجديد، المسرح الذي تم فيه الالتقاء بين التراث المسرحي للبلدان العربية وبين فن المسرح الغربي هي تقديم مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) لمسرحية مولير/ البخيل/ عام ١٨٤٧.

لنترك جانباً الجدل الذي دام عشرات السنين حول ما إذا كان هذا العرض المسرحي الأول الذي أقيم في منزل مارون النقاش، التاجر اللبناني المحب للأدب والموسيقى مجرد تقليد للنماذج الغربية، أم أنه كان ظاهرة قومية جذورها تضرب

عميقا في مخزون التقاليد الحضارية المحلية فما يبدو لنا مهما في هذا الشأن هو أن نلاحظ أن الطرفين المتخاصمين – المركزيون الأوروبيون والمركزيون الشرقيون – اتخذوا موقفا موحدا تجلّى في إنكار كل أصالة في التجربة التي قام بها مارون النقاش. ونحن نأمل أن يكون بمقدورنا من خلال تحديد العناصر الأساسية في نشاط مارون النقاش ومتابعيه، البرهان على خطأ هذا الموقف.

لقد بدأ طريق مارون النقاش إلى المسرح، كما يصفه كتاب مختلفون – ثمة مادة وفيرة عن هذه المسألة باللغة الروسية في كتابات أ.ي. كريمسكي وفي كتاب ت.أ. يوتينتسيف «ألف عام وعام على المسرح العربي» – بمشاهدته لعروض الفرق المسرحية الإيطالية والفرنسية التي كان بمقدوره حضورها في أثناء زيارته للقاهرة لأغراضه التجارية.

ومن الواضح أن فكرة إنشاء مسرح عربي قد ولدت عنده آنذاك. وقد تعامل النقاش مع هذه المسألة بجدية كبيرة، فلم يكتف بتعريف العمل المسرحي من خلال عروض الفرق الزائرة، بل قام برحلات خاصة إلى إيطاليا وفرنسا. وهو لم يكن يكتفي بدراسة بناء المسرح وديكوراته، ولا بمعرفة أصول الكتابة المسرحية، بل كان أيضا يفكر في النقطة التي يجب أن يبدأ منها تجاربه وقد وضع نصب عينيه في هذا المجال مسألة انتقاء مسرح يكون أحب عند قومه وعشيرته.

هذا ما سيقوله النقاش في كلمته أمام المشاهدين في عرضه الأول: قد صممت أخيرا قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي. فهذا أحب من الأولى (يقصد الدراما) عند قومي وعشيرتي. (٢٤، ص: ٣٤).

لقد قدم النقاش عرضه «البخيل» بلون الكوميديا الموسيقية. أما ما يتعلق بجدية المسرحية فقد ربطها بمستواها الفكري لا بالصيغة الفنية لعرضها.

إن توجه مارون النقاش إلى إبداع فنان يكاد يكون بحسب تعبير ل.ن. تولستوي، الفنان الأكثر شعبية، هو بحد ذاته أمر مهم في فهمنا للاتجاه الذي اختاره. فالأهمية الشاملة للإشكالية التي تعرضها تلك الكوميديا الشهيرة ساعدت النقاش في نقل أحداث المسرحية نقلا طبيعيا إلى بيروت المعاصرة له وعرضها في ظروف وبيئة قريبة من المشاهد والممثل.

إن اطلاعا بسيطا على نص البخيل يكفي لدفع الاتهام بالنسخ، الذي وجهه للنقاش باحثون منهم من هو جاد مثل يعقوب لاندau ومحمد يوسف نجم، وعلي الراعي. لقد كان وهو يقوم بدور الكاتب المسرحي والمخرج والممثل يفكر طبعاً، بالتقريب بين التقاليد المسرحية لفن التمثيل عند مواطنيه وبين الكتابة المسرحية الجادة، فأدخل في نص البخيل علامات الترفيم، كعلامات التعجب وإشارات الاستفهام، والفراغات المنقوطة، ساعيا من وراء ذلك إلى إسباغ التعبيرية المسرحية على الأدوار ونزع الغنائية الرتيبة التقليدية في إلقاء الأشعار فنص المسرحية كان مترجما بصيغة شعرية تقليدية وباللغة العربية الفصحى.

وسيواصل النقاش تجاربه في ميدان اللغة في مسرحياته اللاحقة.

كانت مسرحية أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد المكتوبة في عام ١٨٤٩، والتي تم إخراجها في أواخر عام ١٨٤٩. وأوائل عام ١٨٥٠ – (ولاحقا سنستخدم التواريخ التي اقترحها محمد يوسف نجم في كتابه المتضمن معلومات وثائقية ومادة

كان الرواد الأوائل يدركون، ولو فطريا، طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس وتمتد في صفوفهم، ولهذا فإنهم - على الرغم من انطلاقتهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هو في أوروبا لم يربكوا أنفسهم كثيرا بهذه الصيغ ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية. بل أخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله. (٢٦. ص ١٨).

إن معرفة مؤسسي المسرح العربي للغات الأجنبية (الإيطالية، والفرنسية، والتركية) هي النافذة التي تعرفوا من خلالها المسرح والأدب المسرحي في أوروبا الغربية. وبنتيجة ذلك كان التأثير الأكبر الذي تعرضوا له هو تأثير النصوص المسرحية التي خضعت لتعديل جذري أملت به البيئة المحلية والمعايير الجمالية السائدة فيها. ولم تكن عملية التعديل تقتصر على تغيير أسماء الشخصيات وأماكن وقبوع الأحداث. لقد كانوا يدخلون في صلب النصوص عددا كبيرا من الأشعار والأقوال المأثورة والأمثال والأغاني وكان التعديل يمس أيضا بنية النص وطبيعة الصدام وطبائع الشخص.

كانت المصاعب التي يواجهها المؤسسون في مجرى تعاملهم مع الصالة، تتحول إلى بواعث تدفعهم دائما إلى إعادة النظر في جوانب معينة من عملهم تبعا لرغبات المشاهد واستعداده لتقبل هذه الأشكال أو تلك من العرض المسرحي. وقد دفعهم هذا إلى التعمق في دراسة التراث الشعبي بهدف اقتباس الصيغ ووسائل التعبير الفنية القادرة على إقامة جسر يصل بين الصالة الأمية في غالبيتها،

نصية غنية عن هذه الفترة) (٢٤) الخطوة التالية في تكون المسرح العربي. وثمة، هنا سمتان مهمتان بالنسبة إلى عملنا: أولا - معالجة موضوع قومي ومنظومة فنية مأخوذة من ألف ليلة وليلة، ثانيا: السعي إلى تبسيط الحوارات ومسرحتها وتخليصها من الجزالة التي يتصف بها الشعر العربي الكلاسيكي، بل أكثر من ذلك السعي إلى إدخال لغة الكلام الحية في نسج المسرحية.

لقد كان العرض، باعتراف شهود عيان، طويلا جدا، ولكن أحدا من المشاهدين لم يغادر مكانه. وقد جرى بين الفصلين الثاني والثالث تمثيل فاصل عن الزوجة الخائنة التي تزور جاراها في غياب زوجها، فيرى الزوج، الذي عاد فجأة، كل ما يجري من النافذة. وكان تمثيل هذا المشهد الصغير حيا إلى حد دفع المفتي الجالس في الصالة إلى التدخل وانتقاد الزوج الغبي والتحدث عن خطورة مثل هذه المشاهد، فأتار تمخله ضحكا كثيرا وزاد من نجاح ذلك الفاصل. (٢٤. ص ٣٧).

وعلى الرغم من قلة عدد المصادر، ومن أن معظمها يتعرض إلى النصوص فقط ويتجاهل البنية الفنية وغير ذلك من خصائص العروض المسرحية، فإن ضالة المأخوذ عن الصيغ المسرحية الأوروبية السائدة آنذاك، تبدو واضحة للعيان.

لم تكن مسألة نقل المسرح الأوربي، كما هي مطروحة آنذاك، لأنه لا مارون النقاش في لبنان، ولا أبو خليل القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٣) في سوريا، ولا أيأ من اتباعهما درس في الغرب ونفذ إلى عمق الاحتراف المسرحي الأوربي.

إن الكاتب المسرحي السوري سعدالله ونوس محق تماما حين يؤكد إلى أي حد

كان يعنى بالوسائل الفنية القدرة على تأمين نجاح المسرحية وجعلها في متناولهم. ولذا لم يكتف بالنص الجيد بل ركز اهتمامه أيضا على العناصر الأساسية التي تضمن نجاح العرض. إنه يقول: إن طلاوة الرواية ورونقتها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين، والثلث الأخير بالمحل اللائق، والطواقم، والكسومة الملائمة. (٢٤ ص: ٣٥).

ومما يثير الدهشة والاحترام العميق واقع أن النقاش، على الرغم من حداثة تجربته في المسرح أبرز بالإضافة إلى عناصر العرض الأخرى، أهمية إبداع الممثل في تجسيد النص على المسرح تجسيدا لائقا.

لقد كان مارون النقاش في فترة عمله في المسرح التي لم تدم طويلا (١٨٤٧ - ١٨٥٥)، يجرب ويبحث من دون كلل ويطلب من الأصدقاء والمساهدين إبداء ملاحظاتهم وتقديم نصائحهم.

إن الفن البني كان يشغل فيه فن جديد، ولذا فقد كان بحاجة ماسة إلى دراسة ردة فعل المشاهدين أضف إلى ذلك أن الممثلين الهواة الذين كانوا يعملون معه، كانوا من إعداد هو نفسه، وكان اشتغالهم بهذا الفن الجديد حديث العهد. يقول م. النقاش: ولكن مع ذلك أرجوهم، لكي يبنهوني عما فرط، ويرشدوني بمعزل إلى إصلاح الغلط لأن هذا الفن بحر زاخر، وفلك دائر ولا سيما أن المشتركين معي.. الذين ساعدوني على هذا العمل، ووافقوني واتخذوني لبلوغ الأمل، لا يزالوا متجددين ومبتدئين بفعله، ولم يمر عليهم، قبلا مظهر كمثلته. فلا يخول الأمر من أنهم يقعون في بعض الورطات ويشجبون على بعض سقطات، يشعر بها

تعطينا المسرحيات القليلة التي كتبها مارون النقاش وأخرجها إلى جانب الأعمال التي كتبت عنه، الحق في أن همه الرئيسي كان تقريب هذا النوع الجديد من الفن إلى المستوى الفكري — الجمالي للغالبية المتصفة بعدم التجانس الاجتماعي وبتنوع أدواقها وحاجاتها تبعا لذلك. إن النقاش الذي أدرك صعوبة مهمته كان دائم التجريب بحثا عن تلك الصيغ الفنية القدرة على تأمين التفاعل بين العرض والصالة، فأدخل آنذاك في النص المسرحي الأغاني والألحان واستخدم النكات الشعبية والتلاعب بالألفاظ، وتبديل مواقع الحروف في الأسماء (من أجل إعطائها معنى ناقدا أو من أجل جعلها مضحكة فحسب). وقد دفعته الرغبة في إيجاد لغة مشتركة بينه وبين المشاهد إلى أن يطور باستمرار لغته الفنية في ضوء ما كان يراه من أن رسالة المسرح النبيلة هي إقناع المشاهدين وتربيتهم.

يقول النقاش: لأنه بهذه المسارح تنكشف عيوب البشر، فيعتبر النبيه، ويكون منها على حذر. وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهديب فإنهم في الوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة، ويغتنون معاني رجيحة.. ويتمتعون بالنظارات المعجبة والتشكلات المطربة ويتلذذون بالفصول المضحكة، المفرجة، والوقائع المسرة المبهجة، ثم يتفقهون بالأمور العالمية والحوادث المدنية.. (٢٤-٣٤).

وهكذا، فإن النقاش، في سعيه إلى توصيل العرض المسرحي بدروسه ونصائحه وإمتاعه وتسليته إلى المشاهد،

من له المطالعة على دقايق هذه الحقائق الساطعة.

ولكنهم، بالحقيقة، معذورون نظرا لبدائتهم، وعدم وجود إمام كاف لهدايتهم. (٢٤ ص: ٤١).

إننا، باختصار، نلاحظ عند مارون النقاش رغبة جامحة في جعل الفن المسرحي الذي تعرفه في الغرب، قريبا إلى نفس المشاهد العربي، لكي يصبح كما قال هو نفسه: زهبا إفرنجيا، مسكوبا في قالب عربي. ولذا نرى أنه أخضع صيغ الفن التي جلبها معه من أوربا إلى إعادة صياغة بهدف ملائمتها لشروط البيئة المحلية، ولكي يقرب (هذا الفن وبطريقة مبسطة إلى الجمهور وليلاء) بينه وبين حالة الجمهور الذهنية واتجاهات ذوقه (١٨، ص: ٢٠٩).

أبو خليل القباني لا يأخذ عن المسرح الأوربي النصوص وكامل القواعد؛

وإذا كان بين رواد المسرح العربي في العصر الحديث من قلد بعض عناصر الفن المسرحي الأوربي، ثم غيرها بحسب حاجات البيئة المحلية، فقد كان بينهم أيضا من لم يعر قواعد المسرح الغربي اهتماما كبيرا، بل ركز اهتمامه على الأدب المسرحي الأوربي الغربي فاستعار منه الموصفات وأخضعها لتعديلات جذرية بما يتلاءم وطبيعة المشاهدين المحليين آنذاك. من هؤلاء كان مثلاً، أبو خليل القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٣). الذي لم يكتف بتغيير الأسماء الأجنبية إلى عربية، بل أدخل في النصوص كثيرا من الأشعار والأقوال المأثورة والأمثال والأغاني وغير بنية الأعمال المسرحية والشخصيات

النموذجية. وقد راح بعد ذلك يستمد موضوعات عروضه من الأدب الشعبي والتاريخ العربي اللذين كان يعرفهما معرفة جيدة. ومما لا شك فيه أن معرفة القباني الواسعة بالموسيقى والأصوات والرقص - كان هو نفسه يكتب الأغاني والأشعار - قد ساعدته في تملك الفن المسرحي ووضع أساس المسرح الغنائي. يقول الباحث السوري عدنان بن ذريل عن القباني: (كان أدبيا، شاعرا، موسيقيا جيد التلحين، وهذه المواهب الفذة في التأليف والتلحين جعلت منه ذلك العملاق في الفن المسرحي، وعلى الخصوص الغنائي ولا سيما أنه رعاها ونماها إلى جانب موهبة التمثيل نفسه، والتي كافح من أجلها كلها سني عمره كله يبدع ويؤلف ويلحن ويمثل) (١٠ ص: ١٢-١٤).

نستطيع أن نضيف إلى ما تقدم من وصف معرفة القباني الجيدة بفن القصص (الحكايات) الشعبيين والذين كانوا يقصون الحكايات الشعبية على رواد المقاهي لقد كان يحب هذا الفن حبا جما، الأمر الذي جعله يتأثر به تأثرا كبيرا. وفي هذا الشأن يقول أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه العرب وفن المسرح: إن القباني هو صورة متطورة للقص الشعبي متخذا من المسرح أدواته في القص). (١٦ ص: ٥٦).

استطاع القباني بفضل مواهبه المتعددة أن يجعل مسرحه حدثا عظيما أخل بالهدوء الروتيني في مدينته. واستطاع بوعي وبعد نظر أن ينشئ مسرحا شعبيا بلغت شعبيته في بعض الأحيان حدا جعل البسطاء من أهل المدينة يوفرون النقود ثمنا لتذاكر المسرح قبل أن يفكروا في جمعها لدفع الضرائب وشراء الغذاء لأسرهم. ويفسر الناقد السوري

وموضوعاتها وبنيتها. (١- ص: ١٥٢).

يعقوب صنوع جمع بين الممارسة المسرحية الغربية والتقاليد الشعبية الموروثة:

إن يعقوب صنوع (أبو نظارة) (١٨٢٩-١٩١٢) — هو الرائد الثالث من رواد المسرح العربي الحديث. لقد تعرف الرجل المسرح الأوربي عن طريق المشاركة في عمل عدد من الفرق الفرنسية والإيطالية التي كانت تقدم في مصر بين وقت وآخر أعمال الكوميديا و(الفارس) والأوبريت. وقد تعرف أعمال مولير وغولدوني وغيرهما من المؤلفين بلغاتها الأصلية، لأنه كان يعرف عددا من اللغات الأوربية. ثم أنشأ في نهاية المطاف فرقته الخاصة وراح يعد الممثلين ويخرج المسرحيات. إن معظم مسرحيات «صنوع» تعالج الأحوال الاجتماعية والسياسية، وتنتقد مظاهر الظلم والتخلف في شتى مجالات حياة المجتمع المصري آنذاك، وكانت مواقف صنوع السياسية تتجلى بوضوح وقوة في أعماله المسرحية، فأعطاه ذلك صدى في عصرها. لقد كان نشاط صنوع ناجحا إذ استطاع أن يصل إلى أوسع فئات الشعب بفضل استخدامه للدعابة الشعبية والأغاني الشائعة. ووضع صنوع أسسا صحيحة للمسرح الشعبي. وفي هذا المجال يقول عنه الباحث المصري علي الراعي: إنه إنجاز مسرحي شعبي، ينتسب إلى وجدان هذه الأمة. ويستخدم أشكالها المسرحية الموروثة استخداما عميقا وخلاقا (١٦- ص: ٥٨).

لا حاجة بنا إلى الحديث عن أن تأثير المسرح الغربي، ولا سيما مسرح مولير،

نديم معلا محمد نجاح تجربة القباني في الوسط الشعبي بقوله: إن إدخال أبي خليل القباني للموسيقا والغناء في عرضه جعل العرض المسرحي مألوفًا للمشاهد العربي. والسوريون الذين تربوا على تقاليد الفن المسرحي الشعبي — وفن الموسيقى والغناء جزء أساسي فيه — تقبلوا عروض القباني بحماسة كبيرة. (٦ ص: ٦).

وهكذا أنشأ القباني ما نسميه به المسرح الغنائي، جاعلا إياه لونا مستقلا هو، في حقيقة الأمر، استمرار طبيعي لتقاليد الفرقة الشعبية. وكان طريق مسرحه إلى قلوب المشاهدين وعقولهم مفتوحا، هكذا كانت الحال في سوريا ومصر التي لجأ إليها هربا من ملاحقة الرجعية له بعد أن أحرقت مسرحه.

وإذا كان ثمة تفسير لنجاح القباني في سوريا، وبعد ذلك في مصر، فإنه يكمن، قبل كل شيء، في أن عروضه كانت تحمل ملامح محلية — سواء من حيث النص، أم من حيث الإخراج، أم التمثيل وليس صحيحا ما يزعمه بعض الباحثين من أن القباني نقل تجاربه عن أوروبا. ولعله من المناسب في هذا المجال أن نذكر قول الباحثة السوفيتية ت.آ. بوتينسيفا: على الرغم من أن المعاصرين يبحثون في أعماله عن تأثير الأوبرا الأوربية الغربية، فإن القباني لن يشغل بالتقليد ولا حتى بالأقلية. لقد تعلم الكثير فعلا من الفرق الأوربية الزائرة، ولكن هذا كان يتعلق أكثر ما يتعلق بتنظيم العمل المسرحي ونظام توزيع الأدوار وفن المكياج وتقنية الديكور. إن مسرحياته الغنائية التي تجسد في الإنسان طبيعته الخيرة وبسالته وحبه للحياة، كانت ذات طابع قومي عميق من حيث محتواها

غير نادرة، في عروضه المسرحية وظيفه الراوية الشعبي الحكواتي المعروف في مصر منذ القدم، وكان الممثلون يشركون المشاهدين في العمل المسرحي فيسألونهم النصيحة أو المساعدة وكان يتم إدخال شخصيات مسرح خيال الظل المشهورة في المسرحيات مثل الخطابة والمغربي الكذاب ويجري استخدام عناصر التهريج و(الفارس) استخداما واسعا. (ص: ١٤٤).

الرواد وفن التمثيل:

يعود إلى مؤسسي المسرح العربي فضل كبير في تشجيع المسرح الشعبي الذي دخل في حياة الجماهير واكتسب شعبية تتزايد يوما بعد يوم. لقد أدركوا جيدا رسالة المسرح الاجتماعية، وانعكس هذا الفهم في كل ما قاموا به من تقليد أو تأليف أو إخراج. إن التصورات الطليعية لهذا الفن لم تكن بعيدة عن طبيعة المسرح وخصائصه الفنية، جعلتهم يهتمون اهتماما خاصا بفن التمثيل، فانطلقوا من خبرتهم التمثيلية الذاتية مؤكدين في إبداع الممثل سمات الواقعية والإخلاص بوصفها الوسيلة الرئيسية في تجسيد الشخصية الفنية على المسرح، ومن هذا القبيل استنكر مارون النقاش مبالغة الممثل في الحركات والإشارات، واصفا فن التمثيل على النحو التالي:

أنا على رأي مولير، أشهر المؤلفين بهذا الفن، الذي قال: إن من لا يحسن تشخيص رويته دون إشارات تدل على ما ينبغي عمله، فالأحسن ألا يشخصها. (ص: ٢٤). (ص: ٣٥).

إن محاولة النقاش تطبيق فهم مولير

في يعقوب صنوع لم يكن أليا ومباشرا. فلمسرح مولير القارئ على التقاليد الشعبية يعود الفضل في التوجه الصحيح للمسرح العربي نحو منابع الفن الشعبي الذي استمد منه بداياته. إنه حين راح يطور ألوان المسرحية الكوميديا الشعبية إنما كان يفعل ذلك ليجعل عروضه قريبة من العالم الداخلي للمشاهد في ذلك الزمن. وهنا يجدر بنا أن نلاحظ أن الباحث المعروف محمد يوسف نجم قد جانب الصواب في ملاحظاته عن مسرح يعقوب صنوع حين نفى استخدام هذا الأخير لكنوز الخبرة الشعبية، زاعما أن المسرح الذي دعا صنوع إلى تطويره هو في أساسه تقليد مستورد، وليس صحيحا أيضا أن تقاليد التركة الشعبية ومنها أنواع مثل مسرح خيال الظل والأراجوز (مسرح العرائس) وفن الشعراء الشعبيين - الحكواتية، لم تقدم له شيئا في هذا المجال (انظر: ٢٣، ص ٧٨).

ولكن نجاح مسرح صنوع وشعبيته التي استمرت زمنا طويلا يؤكد أن الأشكال التي استخدمها لم تكن غريبة عن المشاهدين المحليين. لقد كانت تلك الصيغ جمعا واعيا ومتعمدا لبعض جوانب الممارسة المسرحية في الغرب مع التقاليد الشعبية الموروثة. إن يعقوب صنوع كان يسعى إلى استخدام الكوميديا (ديلارتي) الإيطالية كصيغة بسيطة وغنية للتعبير شائعة في أوروبا، وفي الوقت نفسه غير غريبة عن الروح الشعبية العربية التي أبدعت صيغا مسرحية مشابهة لها وكانت تؤثر باستمرار في إبداعه. ونحن نجد ما يؤكد ذلك في قول ت. آ. بوتينتسيفا: لقد تبدى نفوذ تقاليد العروض الشعبية في الكثير من إبداع صنوع فكان هو نفسه يؤدي في أحيان

لفن التمثيل، المتميز بواقعية كبيرة يدل على بعد نظره وسعيه إلى فهم نفسية المشاهدين في عصره والتأثير فيهم. لقد رعى النقاش جيلا كاملا من العاملين في المسرح على الأسس والمبادئ الجمالية التي كان يؤمن بها. وأعطى خبرته أيضا لأخيه نيقولا وابن أخيه سليم اللذين طورا عمليا وصاياه. وفي اعتقادنا أن بحث نيقولا النقاش حول فن التمثيل في كتابه: أرز لبنان ١٨٦٩ الذي ضم مسرحيات أخيه مارون النقاش الثلاث كلها، هو أول وثيقة مهمة في تاريخ المسرح العربي. فمن هذا الكتاب يتضح أن كاتبه كان يسير قدما مطورا مبادئ أخيه مناضلا نضالا حثيثا في سبيل ترسيخ الطبقية في التمثيل. لقد أكد نيقولا النقاش العلاقة العضوية بين الجانبين الروحي والجسدي في إبداع الممثل. وطالب الممثلين المبتدئين أن يتقنوا التشخيص، بكل ما يلزم إظهاره من الإشارات الحسية، والانفعالات النفسانية، متصورين أن هذا الشيء الواقع مزاحا إنما هو حقيقة (٢٤ ص: ٤٣).

وفي معرض دعوته للممثلين إلى التمسك بالبساطة في التمثيل وتجنب التكلف والمبالغة يقول النقاش: وأشور عليهم ألا يزيدوا الحد أيضا بتكثير الانفعالات، بل الموافق أن يكون كل شيء سائرا طبيعيا بالاعتدال، كما لو كان الحادث الواقع أكيدا حتى لا يضيع رونق الرواية وتعب المؤلف لأنه إذا لم تحسن الإشارات فالرواية هي كالعدم. (٢٤، ص ٤٣).

أما أبو خليل القباني فقد ألزم ممثليه باتقان فني الغناء والرقص ودراسة الموسيقى. أضاف إلى ذلك أنه علم الفتیان أداء أدوار النساء بسبب عدم السماح بظهورهن على خشبة المسرح. وعلى الرغم

من المصاعب التي كان يواجهها مؤدي الدور النسائي فإن القباني كان يصر على دقة التمثيل بتجنب التكلف والمبالغة غير الطبيعية. ففي المسرحية الوثائقية عن حياته وإبداعه سهرة مع أبي خليل القباني للكاتب المسرحي سعد الله ونوس، يتوجه القباني إلى فتى يؤدي دور الجارية قائلا: القباني: دع جسمك ألين وصوتك أرق، يجب أن يقتنع الحضور بأنك تشخص دور جارية حقيقية. الإقناع أساس فن التشخيص. (٩، ص: ١٦٦).

ينتج من كل ما قلناه أعلاه أنه كان مقدرا المقولات الفنية في بداية نشوئها، أن تتخذ شكل المدرسة في فن التمثيل العربي. إن محاولات مؤسسي المسرح وأولئك الذين ساروا على خطواتهم لم تؤد إلى خلق تنظيم متمكن ولو قليلا. فقد كان من الصعب أن تتحقق مبادئهم وآراؤهم المسرحية في ظروف تقلقل الحياة الاجتماعية، وتبعاً لذلك، الحياة المسرحية في تلك الفترة من التاريخ العربي الحديث. أضاف إلى ذلك لم يكن في المنطقة كلها معهد أو مؤسسة فيهما برنامج تدريسي في مجال الفن المسرحي. وقد اقتصر الأمر على قيام الممثلين الشباب بتقليد أسانذتهم الأكبر سنا والأكثر خبرة. وفي جميع الأحوال كان البحث الإبداعي للممثل يتعلق قبل كل شيء بحاسة التقليد والقدرة على إقامة علاقة حية مع المشاهدين، بحيث تختلط خشبة المسرح بالصالة ويعيش الجانبان احتفالا ممسرحا، الأمر الذي كان لزمن طويل نموذجيا في الحياة الاجتماعية للعرب. يقول الكاتب والباحث المسرحي سعد الله ونوس في معرض دراسته لطبيعة عروض القباني المسرحية في دمشق: ويمكننا بسهولة أن نتصور تلك السهرات التي تجمع جمهورا قبانيا لا تقيده سلوكيات

يابسة أو تقاليد للفرجة صارمة. إنه احتفال أو عيد وما بين الصالة والخشبة، حاجز مخلوع ومسافة تصل ولا تفصل، لأنها دائماً تعج بالتعليمات ولحظات الارتجال. (٢٥- ص ٢١).

ونحن في الواقع نجد سمات المهرجان التمثيلي البهيج نفسه في عروض يعقوب صنوع. إن محمد يوسف نجم يذكر عدداً من المقاطع والمشاهد الطريفة التي كانت تتكرر كثيراً في أثناء تقديم صنوع لعروضه، التي كان يشاهدها جمهور واسع يضم البسطاء المصريين.

ويتوصل الباحث إلى النتيجة التالية: كان الجمهور يشارك في التمثيل، ويبادل الممثلين الفكاهات والأحاديث ويوجه إليهم بعض الأسئلة والإيحاءات:

كأن يقولوا لأحدهم: سوف نرى إن كنت ستتركه يخطف محبوبتك منك. أو يقولوا لإحدى الممثلات كيف تفضلين هذا الأبله المتعجرف على ذاك الشاب الغني الوقور الذي يموت في حبك. وكان أبو نظارة يختفي وراء الكواليس ليلقن الممثلين إجاباتهم المناسبة على ملاحظات الجمهور. وكان الحديث بين ممثلي فرقته وبين النظارة يطول أحياناً. بل قلما كانت تنتهي تمثيلية من غير أن يلبي طلب الجمهور، ويظهر بنفسه على خشبة المسرح ويقول شيئاً مضحكاً. (٢٤، ص: ٨٥).

لا شك في أن هذا التفاعل كان استمراراً لتقاليد الفرجة الشعبية الموروثة. إذن فالعلاقة الحية بين الممثل والمشاهدين في أثناء العرض المسرحي لم تكن سوى استجابة للظروف المحلية. لقد سعى رواد المسرح العربي، بدافع حبهم للصالة ورغبتهم في إقامة صلة حية بها إلى إغناء تلك التقاليد وتطويرها. صحيح أن خطواتهم الأولى ووسائل التعبير التي

استخدموها والحوال الفنية التي قدموها بالاستناد إلى خبرتهم العملية، كانت بسيطة وساذجة في بعض الأحيان، ولكن ذلك كله كان مبرراً لأنه كان وليد عصره ومرتبطة به ارتباطاً وثيقاً وكان يلائم خصائص الصالة. ولذا فليس ثمة ما يدهش في تلاحم خبرات هؤلاء الرواد بالحياة اليومية، حيث كانت عروضهم أحداثاً اجتماعية - سياسية مهمة تثير في أحيان كثيرة حساسية السلطات التي كانت تقمع النشاط المسرحي وترهب العاملين في المسرح وتنفيهم إلى خارج البلاد.

عروض الرواد لم تكن نسخة عن الأصول العربية؛

مما سبق ذكره نستطيع أن نستنتج أن عروض رواد المسرح في العالم العربي لم تكن نقلاً مباشراً أو نسخاً عن الأصول الغربية، كما يعتقد بعض الباحثين ومن بينهم علي الراعي الذي يصف هذه التجارب الأولى أنها: محاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيراداً إلى بلادهم. (١٦، ص ٥٣).

إن تجارب الرواد كانت من إملاء الضرورة التاريخية ومن نمو العلاقات بين المنطقة والغرب في مرحلة النهضة العربية. وقد كان ظهور هذه التجارب عنصراً من عناصر الحركة التنويرية الباحثة عن طرق لتجاوز التخلف وتطوير المدنية. ولا شك في أن التفات معظم رجالات النهضة العربية إلى الغرب والحضارة الغربية وانفتاح البلدان العربية أمام أوروبا ثم خضوعها

أشكال فنية مستوردة لا يستطيع أن يحيا فترة طويلة، لا في مصر، ولا في أي بلد آخر إلا إذا تجلت فيه التقاليد المسرحية الشعبية للبلد المعني. (٧١، ص: ٥).

من ناحية أخرى يميل الناقد المسرحي السوري رياض عصمت إلى عزل تجارب رواد المسرح العربي عن عملية التطور الثقافي في المنطقة مصورا الأمر وكأن نشاطهم قد بدأ من الصفر بقوله إن مارون النقاش وسليم النقاش ويعقوب صنوع وأبا خليل القباني والآخرين قد بدأوا محاولاتهم لإنشاء المسرح على أرضية خالية (٢١ ص: ١٧).

إن خطأ هذه المقولة واضح للعيان. فالمسرح في العالم العربي عاش مراحل تطور شبيهة جدا بمثيلاتها في أوروبا ومنها: الطقوس والتقاليد الدينية، والاحتفالات الشعبية في الأسواق والشوارع، ومسرح خيال الظل، ومسرح العرائس والفرق الجواله والحكايات وأخيرا المسرح المحترف. لقد تم البرهان الآن على أن أي مسرح في أي بلد، ليس سوى تنويع لتطور سابق معقد وطويل الأمد للأشكال ما قبل المسرحية. يقول الباحث السوفييتي ميليتينسكي في هذا المجال: كانت الألعاب الطقسية الشعبية، بما في ذلك عناصر الرقص والإيماء والموسيقى وبعض عناصر الفن التشكيلي (ولاحقا - الشعر)، في وحدتها المتزامنة، بذرة نشوء المسرح (٨ ص: ١٥١).

ولقد حدث الشيء نفسه في الثقافة العربية. إن جميع أشكال التعبير المسرحي ووسائله تطورت تطور مستقلا عن تأثير المسرح الأوربي حيناً، وتطورا مطابقا لما حدث في الغرب حيناً آخر. وفي بداية التقاء العرب بالغرب كانت قد ترسخت عندهم سمات خاصة لجميع ألوان الفرجة:

للاستعمار فترات متفاوتة أثر بشكل حتمي وطبيعي في تكون الثقافة القومية العربية. ولكننا، إذ نعترف بواقع التأثير بالغرب ننفي أن يكون هذا التأثير نسخا آليا من دون تفكير. لقد خضعت عناصر الثقافة المأخوذة عن الغرب للفحص وإعادة الصياغة بما يلائم ظروف البيئة المحلية واكتسب الصفات المحلية الخاصة بتلك البيئة.

إن الأمة حين تأخذ عن شعوب أخرى ما أنتجته من قيم مادية وروحية، تدمغها في معظم الأحيان بل بعبارة أدق دائما تقريبا، بطابعها القومي).

وهذا ينطبق بدقة متميزة على ما يتعلق بالعلوم الإنسانية وجميع أنواع الأدب والفن أما فيما يتعلق بمنجزات العلم والتقنية فالأمر يختلف. فنحن مثلا لا نستطيع أن نضع إشارة الامتلاك القومي على جدول «مندليف»، بل لا توجد مطلقا ضرورة لذلك. في حين نرى أن التفاعل الثقافي واستخدام خبرات الآخرين في هذا المجال كانا على امتداد تاريخية طويلة من القوانين الأساسية لتطور أي شعب. وهذا أمر ينطبق تماما على المسرح كما ينطبق على الأشكال الأخرى للوعي الاجتماعي: إنه في نهاية المطاف خاضع لديالكتيك التطور.

وبغض النظر عن كون عامل الاقتباس سببا في نشأته أو باعنا على تطوره، فإنه يخضع لامتحان المشاهدين، يرفضونه إذا بدا لهم غريبا، أو يقبلونه ويملكونه إذا كان يرضي حاجات الناس وأهدافهم الجمالية، فيحصل بذلك على مسوغ لوجوده ويتحد عضويا بالمقومات الأخرى للثقافة القومية. إننا نتفق تماما والباحث المصري محمود مرسي في استنتاجه أن المسرح إذا كان يقوم كله على

(الأوربة) في المسرح العربي. فإذا كان رواد الحركة المسرحية في الشرق العربي قد فكروا من منظور المثل التنويرية بإنشاء مسرح يكون مؤسسة ديمقراطية تجمع بين التقاليد الوطنية والصيغ المسرحية المأخوذة عن المسرح الأوربي والقريبة والمفهومة من المشاهد فإن العقد الأول من القرن العشرين شهد - بحسب زكي طليمات المعاصر لتلك المرحلة، وبتأثير التطور العام، وباطراد - حضور الفرق الأوربية الكبرى، وعلى رأس كل منهما نفر من نابغي الممثلين والممثلات لإحياء مواسم تمثيلية بمسارح القاهرة والاسكندرية.. فكان كل هذا حافزا للممثلين المصريين على أن يقارنوا ويراجعوا (١٩، ص ٤٨).

أما سلمان قطاية فيتحدث عن عمل الكوكبة الجديدة: جورج أبيض ويوسف وهبة ونجيب الريحاني بلهجة أكثر حسما فيقول: إن الخطأ كان في البداية التي كانت تقليدا أعمى إذ أخذنا عن الأوربيين مسرحهم حسبما وصلوا إليه في القرن التاسع عشر.

وحقيقة الأمر أن المصائر الإبداعية للجيل الثاني من المسرحيين العرب ارتبطت بوعيهم ضرورة النهوض بفن التمثيل إلى مستوى محترف جديد. لقد نضجت هذه الضرورة إلى حد نستطيع تقديره من خلال تسمية جريدة الأهرام لجورج أبيض الذي عاد في عام ١٩١٠ من باريس بعد تخرجه من معهداها الموسيقي، أول ممثل وطني أصولي (٢٤، ص: ١٥٣).

إن السعي إلى إدخال القواعد، أو بعبارة أخرى إنشاء مدرسة لفن التمثيل، أصبح العنصر المركزي في إبداع جورج أبيض. لقد كان سيلفيان، أستاذ جورج أبيض في

مسرح خيال الظل، والكوميديا الشعبية، والقصص الشعبي وما شابه ذلك. وقد دخل معظم هذه الألوان في علاقة دياليكتيكية مع ما اقتبسه رواد المسرح عن أوربا في فجر النهضة العربية.

إن الحاجة إلى تحليل مفصل لتجارب رواد المسرح تزداد يوما بعد يوم وذلك على نحو يتناسب طرذا وتعمق الأزمة في الحركة المسرحية المعاصرة. إن هذا التحليل ضروري من أجل النفاذ إلى جوهر تلك التجارب واكتشاف العوامل الذاتية والموضوعية التي ساعدت على نجاحها وانتشارها. ويجب أن يتخلص من يقوم بذلك من الاستهانة والسخرية اللتين لاتزالان حتى الآن عند بعض المسرحيين العرب الذين يتحدثون عن سذاجة تجارب الرواد وبدائيتها، أو الذين يزعمون أنها تقليد أعمى للغرب.

لقد كان الباحث العراقي عبد الستار جواد محقا تماما في هذا المجال حين قال: فليس من المعقول بعد قرن من الزمن إذا افترضنا جدلا أن يكون ذلك نقطة البداية أن نظل نعتبر المسرح فنا وأفدا مسدلين الستار على جهود الرواد الأوائل وما استطاعوا أن يقدموه، ولكل عصر معطياته. كل ما في الأمر أننا بحاجة إلى أن نتواصل مع الأصالة ومع الإبداع ومع المضمون شريطة التمسك بالهوية القومية وبالثقافة الإنسانية. (١٤، ص ٦١).

بداية (الأوربة) بظهور ممثلين درسوا في الغرب؛

ارتبطت المرحلة الجديدة من تطور المسرح العربي بظهور ممثلين تعلموا في مدارس الغرب وقد افتتح هؤلاء عصر

الفرنسية مسرحيات كلاسيكية منها: عطيل لشكسبير و أوديب لسوفوكل، وطرطوف والنساء العلمات لموليير. والجدير ذكره أنه قدم هذه المسرحيات بالطريقة التي كان أعدها في أعوام دراسته على سيلفيان في فرنسا.

اعتمد جورج أبيض في أسلوب تمثيله المصوغ بتأثير من سيلفيان الممثل المنتمي إلى المدرسة الرومانسية الزائفة على فن الكلمة والإشارة وهو فن فقد في أواخر القرن التاسع عشر بساطته الكلاسيكية وعظمته المنضبطة واتجه نحو التراجيدية غير الطبيعية وهكذا تجاوزت العقلانية والعاطفية المتصفة بالمبالغة في أداء الممثل وكأن التراجيديا درامات رومانسية أو ميلودراما.

إننا نخالف في الرأي ت - بوتينتسيفا التي عدت نشاط جورج أبيض التمثيلي مرتبطا بالمظاهر الأولى للفن الواقعي. فأسلوبه في التمثيل بعيد جدا عن واقعه. ولذا بالضبط كان يخفق دائما في تأدية أنواع الكوميديا التي تتطلب على الرغم من كل شرطيتها بعض اللمسات النفسية الخفيفة والسمات البيئية غير المعقدة.

لقد وضع جورج أبيض أسس الاتجاه الرومانسي الزائف الذي استند إلى المبالغة في العاطفة والتنغيم. وهكذا دخل الإلقاء بأسلوب ميلودرامي كثيرا ما تذهب فيه الكلمة ضحية طريقة نطقها، في أداء الأدوار التراجيدية والتاريخية والميلودرامية بجهود جورج أبيض بالذات. إنه مؤسس مدرسة الإلقاء. يؤكد ذلك قوله الذي أورده ابنته سعاد في مذكراتها عنه: إن التأثير بالصوت أوقع أثرا على المشاهدين من التأثير بالصورة (١١، ص: ١٩٠).

يرى جورج أبيض الذي كان يدعو إلى

فرنسا، واحدا من أبرز الممثلين في الكوميدي - فرانسيز، وكان ينتمي إلى المدرسة التقليدية الفرنسية التي كان مبدأ الخضوع للصيغة الشكلية الخارجية الثابتة والمراعاة الفائقة عن الحد للتقاليد يسيئان إلى المعنى الداخلي لما تقدمه من مسرحيات وقد أعطى ب.أ. ماركوف تعريفا موجزا ودقيقا لأسلوب تمثيل المنتمين إلى هذه المدرسة فيما كتبه بمناسبة زيارة فرقة الكوميدي - فرانسيز لموسكو في عام / ١٩٦٤ / حين قال: إن موقف المهارة الفنية المجربة والواقعة ليس في الحقيقة سوى امتلاك لمجموعة من الأساليب التقنية المقنونة والثابتة المرافقة بتنظيم دقيق للدور الذي اختص الممثل بأدائه وكلما كان تحديد الدور أكثر دقة كان امتلاك الممثل له أكثر كمالا، وكانت دائرة الشخصيات التي يستطيع الممثل تجسيدها ومجموعة التقنيات التي يستخدمها أكثر ضيقا. (المجلد: ٤، ص: ٣٩٢). إن خطورة نقل هذا الاتجاه بالذات إلى الطبيعة البكر للمسرح العربي كانت عظيمة جدا لأنها أدت إلى إتلاف جذور غرسة المسرح الديمقراطي التي نماها مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع، والتي ارتبطت بفن الارتجال وإقامة التواصل بين الممثل والمشاهد والبحث الدائب في هذا المجال.

إن ما أمل على جورج أبيض خطواته الأولى هو رغبته في البدء من نقطة الصفر وبناء مسرح نظيف من كل الشوائب الشعبية، والنهوض بفن التمثيل عن طريق إنشاء الشخصيات التراجيدية السامية.

لقد أحضر جورج أبيض معه من فرنسا مجموعة من الممثلين قدمت باللغة

اتباع الغرب ويزدري التراث الشعبي أن مهمته تنحصر في الدفاع عن فن المسرح الراقي الخالص الذي لا يشوّهه فن القراقوز وفن المهرج وفن الممثل المرتجل (١٦، ص: ١٩١).

وحين بدأ التمثيل باللغة العربية بـ لكنة فرنسية، على حد تعبير زكي طليمات، فمثل أدوارا في مسرحيات أ. فرح ون. حداد وفي عدد كبير من التمثيليات المحورة عن أصول أوربية واجهته المسألة اللغوية التي كانت مطروحة بحدّة أمام المسرح العربي الناشئ. وقد حل تلك المسألة بروح المدرسة التي كان يطبق أفكارها بانسجام في إبداعه، فانحاز انحيازاً تاماً إلى اللغة العربية الفصحى.

أثر جورج أبيض في تكوين الممثل العربي تأثيراً عظيماً. فجولاته الفنية في البلدان العربية ودعم الدوائر الرسمية له وعمله في معهد المسرح في القاهرة وطاقته الشخصية وثقافته كل ذلك ساعد في ترسيخ أساليب في أداء الممثلين ظلت لعدة عقود توجه تطور المسرح الدرامي في تلك البلدان. لقد دافع جورج أبيض عن الدور النبيل والسامي للمسرح وتعامل مع فن التمثيل ولكنه خلق في الوقت نفسه كمية من التقنيات والقوالب التمثيلية الجامدة، فأدى ذلك على الرغم من نزاهة القصد إلى تجريد الفن المسرحي من جوهره الديمقراطي. وهذا ما جعل من الصعب على المرء أن يجد الآن في الأدبيات المسرحية العربية أي تقويم موضوعي لإبداعه.

ولعل الأقرب إلى الصواب أن نفترض أن جورج أبيض لم يستطع أن يتحرر من قيود تلك المدرسة التي تتلمذ عليها في فرنسا ولم يتمكن من تجاوز قوانينها على الرغم من أنه حاول في مرحلة متأخرة من

عمله المسرحي أن يقترب من سلامة حجازي ويوسف وهبي أو أن يقدم أعمالاً كوميدية محوره (الشيخ متلوف عام ١٩١٢).

سار نشاط يوسف وهبي (١٨٩٦ - ١٩٨٠) في مجرى نشاط جورج أبيض نفسه. فقدمت فرقته فرقة رمسيس التي أسست عام ١٩٢٢/ أعمالاً مترجمة من نوع الميلودراما أو الفوديفل بشكل أساسي علماً بأنه حين ترأس منذ عام ١٩٣٣/ فرقة المسرح القومي التي تمولها الدولة أظهر دراية بالتراجيديا الكلاسيكية أيضاً فقدم أعمالاً لسوفوكول وشكسبير وراسين وقدم كذلك مسرحيات غربية معاصرة لـ أ. باتاي وت. برنار.

لا شك في أن يوسف وهبي ينتمي إلى المدرسة التي ينتمي إليها جورج أبيض ولكن بصيغتها الإيطالية فقد بدأ عمله في المسرح ممثلاً هاوياً ثم هجر أسرته وسافر إلى إيطاليا حيث درس الموسيقى، وكان يوسف وهبي ممثلاً غني الطبع متوهج العاطفة قوي الشخصية يمتلك صوتاً كالرعد وكان يتميز بطريقة نطقه «إن كان يستخدم أعلى طبقات صوته وأدناها متلذذاً بوقع هذا الصوت غير عابئ بفحوى الكلمات التي يقولها. وقد قام يوسف وهبي مثل جورج أبيض بل أكثر منه بجولات فنية ولذا كان تأثير أسلوبه في التمثيل عظيماً جداً على الممثلين العرب الذين كانوا يتخذون من أي أستاذ أو ممثل مشهور نموذجاً يقتدون به. بل إن المرء يستطيع أن يجد حتى في يومنا هذا ممثلين يستخدمون أسلوبه نفسه في نطق النص. (٢٢، ص: ٢٢).

وإذا كان جورج أبيض ويوسف وهبي قد حددا أساليب التمثيل في فني

الريحاني وكانت الشخصيات التي يتعامل معها البطل علي الكسار محدودة فهي إما تاجر تركي وإما خمار من مالطا وإما سائح إنجليزي. إن الدعابة العفوية التي تقترب في أحيان كثيرة من الابتذال اللفظ والموسيقى الشعبية جعلت عروض الكسار محببة إلى دوائر واسعة من المشاهدين.

ولكن يجب ألا ننسى أن المشاهدين إنما كانوا يضحكون من تمثيل الكسار والريحاني لا من عروضهما التي لم تكن تحمل أفكارا جادة أو نقدا أو تعميمات اجتماعية. وقد خلق تمثيلها جملة من التقنيات والقوالب اللفظية في معظم الأحيان والتي من شأنها استثارة ضحك الجمهور. غير أن هذا لا يعني أن الاثنين كانا يمتلكان جاذبية في التمثيل وقدرة على الابتكار.

أما تطوير فنهما وتنمية غرسات الواقعية التي تتضمنها الكوميديا مهما اتصفت بالشرطية لم يكن ممكنا إلا بمساعدة الأدب المسرحي. ولكن الكتاب المسرحيين الجادين أمثال فرح أنطون وإبراهيم رمزي لم يكونوا يهتمون بالكوميديا، وكانوا إذا التفقوا إليها لا يذهبون إلى أبعد من إعادة صياغة «فوديفلات» قديمة مازجين اللغة الفصحى باللهجة العامية. ومدخلين في النص بعض التعابير التركية غير المفهومة بهدف إضحاك المشاهد ففي ظروف اضطهاد الرقابة الصارمة ووجود عدد كبير من الفرق التجارية التي تخاطب أذواق الجمهور الغريزية، لم تتمكن الكوميديا العربية من الارتقاء إلى مستوى التعميمات الاجتماعية. وتربية نمط الممثل الجديد كما حدث في المسرح الفرنسي. يجمع مؤرخو المسرح على أن القاعدة

التراجيديا والدراما التاريخية الرفيعين وكذلك في فن الميلودراما، فإن نجيب الريحاني (١٨٩١ — ١٩٤٩) أصبح القدوة في العروض الكوميدية. لقد أنشأ فنا كوميديا أسماه (الفرانكوآراب)، وهو عبارة عن مشاهد كوميدية يمتزج فيها التمثيل الإيمائي بالموسيقى والغناء، وأصولها مستقاة من (الفوديفيلات) الفرنسية. وكان المثل الأعلى للريحاني الممثل الكوميدي/شارلي شابلن/، الذي بلغ من اقتدائه به أنه جعل لنفسه شاربين قصيرين كشاربيه، ويمكن القول إن النجاح الحقيقي لم يتحقق للريحاني إلا حين أنشأ الشخصية الكوميدية (كشكش بك) التي تشبه إلى حد ما النماذج التي أنشأها شارلي شابلن في السينما.

(كشكش بك) هو عمدة قرية (كادح منكود) ولكنه على الرغم من كل المحن التي تصيبه لا يفقد حتى الدعابة والحيوية (١ ص: ١٧٠). أما الشخصيات في كوميدياته فثابتة لا تتغير، إنها: الزوجة الثرثرة والبوناني والتركي. ومن هذا النوع من الممثلين ذوي الشخصية الواحدة كان أيضا الممثل الكوميدي (علي الكسار) الذي امتد نشاطه المسرحي من عام ١٩١٢/ حتى أواخر الأربعينيات. وعلي الكسار خلافا للريحاني لم يكن يتقن حتى اللغة العربية. أما عروضه المسرحية فكان يكتبها له أمين صدقي وهو أحد كتاب فرقة الريحاني. أما خبرته كممثل كوميدي فقد حصل عليها من تمثيله في الأسواق والاحتفالات الشعبية.

وقد اتسع نطاق شهرته بعد إنشائه شخصية (عثمان البربري) أو (بربري مصر الأوحده)، وكانت تمثيلياته القصيرة من نوع كوميديا المواقف أيضا، كما عند

الإنجليزي إدوارد لين «أخلاق المصريين» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعاداتهم» (٤). لقد كان هؤلاء الممثلون يؤدون «تمثيلياتهم المضحكة» من دون نص جاهز مكتفين بخطوط عامة للأحداث والشخصيات والنقاط الأساسية في الحوار الذي كان يجري باللهجة المحلية. ويذكر علي الراعي الممثل السوري جورج دخولي الذي هاجر إلى مصر حيث كان يقدم عروضه حتى العشرينيات من القرن الحالي، وأثر فنه في عمل الكسار والريحاني.

لقد كان مسرح المحبطين من حيث بنية ونظام شخصياته قريبا من الكوميديا (ديلارتي) ومن مسرح المسخرة الشعبي. ولكنه لم يكن قادرا على اجتذاب اهتمام الدوائر الحاكمة التي كانت تميل إلى التوجه نحو الغرب بحكم الشروط الاجتماعية.. الاقتصادية. وكان نشاط المحبطين يستثير السخرية والاضطهاد عند زملائهم في المهنة «الممثلين المحترفين». الأمر الذي اضطر المحبطين إلى الالتحاق بالمسرح المحترف وتعلم المهنة بحسب القواعد التي أرساها ذلك المسرح. وهكذا انتشر تأثير الكوكبة الجديدة بعد مرور عقد من السنين على بدئها العمل، في العالم العربي كله، وأصبح فنها النموذج الذي يحتذى. وظل كذلك حتى أواسط الخمسينيات. ويرى بعض دارسي المسرح العربي أن تأثيرها مازال مستمرا إلى أيامنا (انظر: ٢٠، ص: ٢٦).

تردد هذا الرأي بمناسبة قيام يوسف وهبي بعرض ميلودراما بيومي - أفندي التي يعود تاريخها إلى عام ١٩٣١، على خشبة المسرح القومي في مصر في موسم عام ١٩٧٢ - ١٩٧٣ وهي مسرحية يقول عنها. الناقد المصري فاروق عبد القادر

التي سادت في فن التمثيل آنذاك هي المبالغة في الحركات وتفخيم الإلقاء. لقد كانت الحركة ترافق كل عبارة وكان الممثل الأفضل هو الذي يتحرك لسانه وذراعه في وقت واحد. أما مقياس مواهب الممثل فكان غنى صوته ووفرة حركاته.

يقول جورج طنوس، أحد العاملين في المسرح آنذاك، في مذكراته إن العمل في تحضير الأدوار كان يتم بحسب قواعد ثابتة - (إن الممثل الذي كان يسند إليه دور ملك أو سلطان كان ينبغي أن يكون طلعة، ضخم الجسم، مهيب الصوت، بدينا، له بطن مكتنز، وقامة فارغة..). وإذا لعب الممثل دور واعظ أو حكيم أو رجل مجرب فقد كان ينبغي أن يستخدم صوتا هادئا. وأن ينغم الكلمات ويقطع الكلام تقطيع الشعر - القائم على مراعاة جرس الكلمات، وليس اكتمال المعاني - وإذا كان الدور لعراب أو رجل بخيل أو شخصية رجل عجوز ماكِر، كان ينبغي تشويه الصوت ومطه والالتواء به عن كامل قوته) (١٨، ص: ٢٢٥، ٢٢٦).

ولقد أثر في أداء الممثلين أيضا الغناء والذي كان يرافق التمثيل، علما بأن ممثلين مشهورين كثيرين كسلامة حجازي ١٨٥٢ - ١٩١٧، كانوا من المغنين، الذين أسبغوا على النص المسرحي طابعا غنائيا على حساب المحتوى النفسي للشخصيات.

إن اللوحة العامة المتنوعة الألوان إلى حد بعيد للحياة المسرحية في العالم العربي من العقدين الأولين من القرن العشرين والذين شهدا نشأة ممارسة التمثيل، تضمنت إلى جانب ذلك، فنا يحمل تقاليد الابتكار المسرحي للممثلين الجوالين «المحبطين». إن ذكر مسرح المحبطين وعروضه وارد في كتاب المؤرخ

العربية وحصول بلدان المشرق العربي بالتدريج على استقلالها منذ أواسط القرن العشرين، مسائل التطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي على جدول الأعمال اليومي.

ولكن مسألة بناء المؤسسات الثقافية وإعادة تنظيمها، ولا سيما المسرح لم تجد لها حلا قوميا أو محليا ناجعا. وكان هذا يعني بقاء الغرب، كما في السابق المثل الأعلى الذي يحتذى به.

وهكذا سادت في برامج عروض المسارح المحلية (يطلق على هذه المسارح إيهاما اسم الفرق القومية أو المسارح القومية) الفوضى والتفريقية. فإلى جانب المسرحيات العالمية ذوات القيمة الفنية السامية نجد عناوين أعمال تتسم بالرجعية الواضحة أو بالابتذال المفرط.

وفي جوهر الأمر لم يتغير الموقف في المسرح، بل يكاد يجمع الباحثون على أن نشاط المسارح القومية الرسمية حمل طابعا نخبويا.

ففيها على الرغم من أنها خلخلت الركود الذي كان سائدا في الحياة الثقافية للبلدان العربية ظلت خارج أطر القضايا الاجتماعية والثقافية للحياة في تلك البلدان. يقول المخرج والباحث السوري شريف خزاندار في وصف هذه المرحلة ما يلي: لقد سجن المسرح العربي نفسه في القيود التي كرستها أعمال أقلية من المثقفين كانت تزداد يوما بعد يوم انسلاخا عن الشعب (١٥، ص: ١٩).

لقد حاول مدير المسارح القومية تخطي هذا الانقطاع، فسعوا من جهة إلى زيادة عدد عروض المسرحيات المولفة محليا أملين أن يجتذبوا بذلك عددا أكبر من المشاهدين وسعوا من جهة أخرى إلى أقلمة المسرحيات الكوميديّة العالمية

«إنها تبتعد ابتعادا كاملا عن قضايا الواقع». ويقول: تشي المسرحية باحتقار الطبقات الشعبية من وراء واجهة مداعبة ذوات جمهورها من الارستقراطية والأفندية». وتقوم بترصيع الحوار بأيات القرآن ابتزازا للجمهور وفتح خزانة الفواجع الميلودرامية على مصراعها. (٢٠، ص: ٢٤ - ٢٥ - ٢٦). إن مصر التي عدت بحكم الظروف الاجتماعية - السياسية المركز الثقافي للعالم العربي، هي التي كانت ومن أواسط خمسينيات القرن الماضي إلى أواسط خمسينيات هذا القرن تصنع المثل الأعلى للمسرح العربي بمعنى من المعاني. فالأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية التي تصدرها مصر حتى اليوم تشكل نمط الممثل بحسب القوانين التي رسخها في المسرح جورج أبيض ويوسف وهبي، ونجيب الريحاني. ويجب ألا يغيب عن بالنا أن البحث عن بديل وانتقاد نشاطات المسرحين التجاري والرسمي كانا موجودين دائما حتى حين كان هؤلاء في ذروة ازدهار جهودهم الإبداعية. إن رجالات المجتمع والمسرح ذوي النزوع الديمقراطي ومنهم محمد تيمور ومحمد عبد المجيد حلمي، ومحمد علي، وزكي طليمات. تحدثوا عن حاجة الممثلين الماسة إلى أن يكونوا أكثر وضوحا وهذوءا في الإلقاء وأقل تفخيما وأبعد عن الحماس الكاذب.. وعن أن التمثيل يجب أن يتصف بالبساطة والهدوء إذ حينذاك يستطيع المشاهد أن يسمع ويفهم ما يقوله الممثل. (انظر ٢٢٠ - ص: ٢٥٤).

خمسينيات القرن العشرين بداية

تحول المسرح العربي:

لقد طرح نهوض حركة التحرر الوطني

وقد واجهت الحركة المسرحية الجديدة المسائل التالية/ ماذا نريد أن نقول؟ لمن؟ وكيف؟. وتعددت الإجابات عن هذه الأسئلة في مختلف البيانات والبرامج التي كانت أدلة عمل بالنسبة إلى المجموعات المسرحية المختلفة.

ولا بد لنا، إذا أردنا إجمال محتوى تلك الأدلة، من أن نبرز فيها العناصر الأساسية التالية:

— يجب أن يمتلك المسرح توجها اجتماعيا، ولذا علينا أن نحدد، أولا، من هو المشاهد.

وثانيا: ماذا نريد أن نقول له. إن هاتين القضيتين مترابطتان، فنحن من خلال تحديد المشاهد، نظهر موقفنا منه ونظهر موقعنا الاجتماعي والأيدولوجي. وهذا الموقع يقوم بدوره بتحديد الموضوعات والمثل والأفكار التي يجب تقديمها إلى المشاهد. أما النقطة الثالثة المهمة فيجب أن تكون انتقاء وسائل إقامة العلاقة المتبادلة بين المشاهد والمسرح من غير تعليمية أو إكراهية إن أية حركة مسرحية تستطيع أن تبحث لنفسها عن أسلوب متميز في اللغة وعن أشكال متميزة ولكن نقطة الارتكاز يجب أن تكون المستوى الثقافي للمشاهد وانتمائه الطبقي (٢٦، ص: ٩ - ١٠).

— إن الأشكال المسرحية العائقة لا يمكن أن تساعد في بناء مسرح نوعي جديد تتغير فيه العلاقة بالمشاهد. ولا بد من تدمير الإيهام المسرحي، إما بشكل غير مباشر، عن طريق إدخال أسلوب الحكواتي، وإما بشكل مباشر، عن طريق إشراك المشاهد في العرض المسرحي (١٢، ص: ٧).

— يجب أن يستند العرض المسرحي، بل كل برنامج المسرح إلى الأسس الثقافية القومية والشعبية. وما أغنى تاريخ العالم

واستخدام الديكورات والملابس الفخمة في العروض المسرحية والإكثار من الأغاني والرقصات فيها.

وفي هذه الأثناء دخلت البلدان العربية في مرحلة غير واضحة المعالم من الاضطراب والقلق والتحولات الجذرية. ضغط خارجي من جانب الدول الكبرى وحروب وتدمير للبنية الطبقية القديمة ونشوء فئات وطبقات اجتماعية جديدة ونهوضها. فبعد الهزيمة في حرب حزيران عام ١٩٦٧ ظهر بوضوح تام فساد الفكر الذي كان سائدا في حركة التحرر القومي العربي. لقد انصفت اللوحة العامة للحياة الاجتماعية السياسية في البلدان العربية بتنامي سخط الجماهير الشعبية الواسعة وعدم قدرة غالبية أنظمة الحكم على حل المسائل المطروحة. كالمحافظة على الاستقلال الحقيقي، وتنفيذ مشاريع التنمية وتحقيق الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي. وهكذا رسخت البيروقراطية العسكرية والمدنية والبرجوازية الطفيلية مواقعها ومصالحها (انظر. ٣، ص: ١٠).

في زمن هذا التمايز والتباين الواضح بين القوى، تصبح أكثر حدة مسألة إنشاء مسرح قادر على مجازاة تلك التحولات وعلى المشاركة في تحقيق التحولات التي أن أوانها. وهكذا بدأت في الظهور في كل مكان مجموعات وفرق مسرحية تنتمي إلى منظمات وأحزاب مختلفة. أما السمة العامة لها جميعا فكانت التوجه إلى التراث الثقافي العربي وغلبة الموضوعات الاجتماعية — السياسية في عروضها ومنها. موضوعات العمل الفدائي والمسألة الفلسطينية والعلاقة بالسلطة وقضية الديمقراطية وقضايا التحولات (الاشتراكية) في المجتمع.

الشعبية والطقوس الدينية وبعثها، تعمل غالبية المجموعات المسرحية المعاصرة التي تضم كتابا مسرحيين ومخرجين وممثلين. وبقدر ما نمحي ظلال الغربة التي تولدها الجدة في نشاط الجيل الجديد من مصلحي المسرح العربي بمرور الزمن، تتضح وتتحدد اتجاهاته الأساسية وسماته العامة المميزة.

مراجع باللغة الروسية

- ١- بوتيكتسيفات. آ. ألف عام وعام على المسرح العربي، موسكو، ناوكا-١٩٧٧
- ٢- كريمسكي. إي. تاريخ الأدب العربي الحديث في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين موسكو، ناوكا ١٩٧١.
- ٣- ليفين. إي. تطور الفكر الاجتماعي العربي (بعض التيارات غير الماركسية بعد الحرب العالمية الثانية) موسكو، ناوكا-١٩٨١.
- ٤- ليفين. إي. أخلاق المصريين وعاداتهم في النصف الأول من القرن التاسع عشر مترجم عن الإنجليزية، موسكو، ناوكا ١٩٨٢.
- ٥- ماركوف. ب. آ. في المسرح، في أربعة مجلدات، المجلد الرابع، موسكو، إيسكوستفو-٢٢٩
- ٦- محمد. ن. م. نشأة الأدب المسرحي السوري وتطوره، تعريف برسالة دكتوراه في نظرية الفن، موسكو ١٩٨٣.
- ٧- مرسي - م - خ: تشكل فن الإخراج في المسرح المصري وتطوره، تعريف برسالة دكتوراه في نظرية الفن - موسكو ١٩٨٤.
- ٨- ميلينسكي. م. المصادر البدائية لفن الكلمة (من كتاب أشكال الفن المبكرة) المحرر المسؤول. م. ميلينسكي - موسكو - إيسكوستفو ١٩٧٢.
- ٩- ونوس - س. ج. رأس الملوك جابر ومسرحيات أخرى. مترجم عن العربية، موسكو، رادوغا - ١٩٨٤.

مراجع باللغة العربية

- ١٠- ابن ذريل/ عدنان: الأدب المسرحي في سوريا من أبي خليل القباني إلى عصرنا الحاضر - دار الفن الحديث العالمي - ١٩٦٦.
- ١١- أبيض / سعاد: جورج أبيض (المسرح المصري في

العربي بها. ويجب أن تتحرر الثقافة من نفوذ الغربيين وأنصارهم ولا بد من استقاء مواضيع وأشكال وأحداث من التراث الشعبي - الأمثال والنكات والحكايات والأساطير والأحداث التاريخية ووثائق التاريخ الإسلامي والعربي - وإقامة عروض مسرحية على أساسها تكون أشبه بالفرجة أو العيد الشعبي (١٧، ص: ٤٠).

استندت الحركة المسرحية الجديدة إلى الدعوة إلى إعادة النظر في المسرح السائد والبحث عن مسرح عربي أصيل من خلال تملك الصيغ والظواهر التي يغص بها التراث الأدبي الكلاسيكي والفلكلور الشعبي. واكتشف العاملون في الثقافة في المنطقة العربية، من خلال نظرتهم الجديدة إلى المسرح كنوزا، لا تقدر بثمن كانت مكونة في الأدب القومي الكلاسيكي والفلكلور والمهرجانات الشعبية. وهكذا تم العثور على الدافع الضروري للبدء في بناء مسرح قومي حقيقي يستند إلى تقاليد حضارية عربية أصيلة. لقد دفع المسرح العربي - ولا سيما الأدب المسرحي في لحظة الانعطاف هذه - ضريبة التأثر بشتى التيارات الغربية كمسرح العبث ومسرح الرصيف والمسرح الوثائقي والمسرح الملحمي ومسرح الطقوس السحرية القديمة ومسرح الهينغ، غير أن أيا من هذه المسارح لم يصبح اتجاها لأنها جميعا لم تكن تمتلك الجذور الشعبية والاجتماعية اللازمة ولأن أشكالها لم تكن تتناسب عضويا وأسلوب التفكير ونمط الحياة الاجتماعية في البلدان العربية.

وفي المجرى العام لتملك التقاليد الثقافية القومية المرتبطة بالتراث الأدبي الكلاسيكي والفلكلور والأشكال المسرحية

- مائة عام) القاهرة دار المعارف - ١٩٧٠.
- ١٢- بيان مسرح الحكواتي: مجلة «البيان» الكويت - ١٩٧٩، العدد ١٦٣.
- ١٣- تيمور/ محمود: رواد المسرح العربي - القاهرة - مكتبة الآداب ١٩٦٦.
- ١٤- جواد/ عبد الستار: مهمات المسرح العربي، مجلة «الأقلام» بغداد ١٩٧٩، العدد ٨.
- ١٥- خزندار/ شريف: اتجاهات المسرح في العالم الثالث، مجلة الحياة المسرحية. دمشق - ١٩٧٧ - ١٩٧٨، العدد ٣.
- ١٦- الراعي/ علي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة / ٢٥ / الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٠.
- ١٧- سويسبي/ المنصف: الحركة المسرحية في تونس (١) - مجلة الحياة المسرحية / دمشق العبدان ١٦/١٥.
- ١٨- صالح/ رشدي: دراسة فن التمثيل والمسرح العربي مجلة «عالم الفكر» الكويت ١٩٧١ المجلة العدد ٢.
- ١٩- طليمات/ زكي: فن التمثيل العربي «القاهرة» الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١.
- ٢٠- عبد القادر/ فاروق: ازدهار المسرح المصري وسقوطه «دمشق» وزارة الثقافة ١٩٨٣.
- ٢١- عصمت/ رياض: بقعة ضوء «دمشق» وزارة الثقافة ١٩٧٥.
- ٢٢- عبيد/ حسن: تطوّر النقد المسرحي في مسرح «القاهرة» الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٥.
- ٢٣- مندور/ محمد: مسرح توفيق الحكيم «القاهرة» المعهد العالي للدراسات العربية ١٩٦٠.
- ٢٤- نجم/ محمد يوسف: المسرحية في الآداب العربي (١٨٤٧ - ١٩١٤) بيروت دار الثقافة ط ٩٢.
- ٢٥- ونوس/ سعدالله: لماذا حاربت الرجعية أبو خليل القباني، ملحق جريدة الثورة الثقافية دمشق ١٩٧٦.
- ٢٦- ونوس/ سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد - مجلة المعرفة «دمشق» ١٩٧٠، العدد ١٠٤.

الإعجاز

في مسرح العبث



د. أحمد العشري

الكويت - المعهد العالي للفنون المسرحية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن مسرحيات العبث أو الاغتراب أو القلق أو اللامعقول، ظهرت نتيجة حالتين مزقتا وعي الإنسان المعاصر في أوروبا وأمريكا هما: الفراغ الروحي أو الخواء الروحي بعد أن عجزت المسيحية عن مسايرته في تقدمه الحضاري المادي. ثم الحربان العالميتان اللتان أوقفتا هذا الإنسان على مفترق طرق يظن هو أنها لا توصله إلى أي هدف. وفي ظل الخواء الروحي المفزع، أيقن أن لا معنى للحياة (١).

يؤصل مفهوم الاغتراب الناتج عن انعدام الثقة وانعدام القدرة (٤). «إن ظاهرة التشكك وعدم الثقة، تطبع كل حقيقة في مسرح بيكيت - مثلاً - فلا شيء مؤكد على الإطلاق فالعبارات والمفردات التي تدور حول معنى التشكك والتي تتردد في مسرحه كثيرة، كثيرة، وهي تدل دون شك على ضعف الإنسان وتدهوره واغترابه، فهو لم يعد واثقاً، لا من الزمان، ولا من المكان (٥). ويرى الدكتور حمادة ابراهيم: إن العزلة الحقيقية أقرب إلى جمع الحواس منها إلى الانعزال والوحدة، والإنسان في عزلته يكون مع نفسه حقاً ومع الآخرين مما لو كان بينهم. إن المؤلم أن يكون الناس معاً. أن يكونوا معاً.. إن طبيعة الإنسان تجعله ينفر من الحياة في العنابر. ولا يجب أن يعمل في مجموعة. ففي مثل هذه الظروف المفروضة لا يكون الاتصال بين الناس ولا يتم التفاهم، لأن الزمالة ليست هي الصداقة. بل قد تكون النقيض، قد تكون الرغمة والجبر والقهر والبغض والتنفور. إن العزلة لا تولد الدراما، إنما الدراما تنبع من العزلة داخل المجموعة.. والعزلة وسط الجماهير. إن الدراما تنبعث من جود الإنسان وجوداً خارجياً مع الآخرين ووجوداً مادياً وغير فكري. فالتراحم لا يساعد على الاتصال العاطفي الفكري إن لم يكن يلغيه (٦). فشخصيات يونسكو - مثلاً - شخصيات لا تعرف كيف توفر العزلة لنفسها، فهي تفتقر إلى تجميع الحواس، وينقصها التأمل الذي لا يتم إلا بالبعد عن الآخرين. لذلك ففي كثير من مسرحياته، نجد الشخصيات مجتمعة بعضها مع بعض في حديث تافه أو ثرثرة عميقة، تلغو في الحديث، وتثير الضوضاء من حولها، لأنها نسيت معنى العزلة وقيمة

والواقعة فإن المسرح الحديث (الطليعي) لا يتردد في ارتياد الميادين الجديدة سعياً وراء إثراء إمكانياته الإتصالية عن طريق وسائل أخرى تلائم روح العصر، الذي يسوده حالة حادة من الاغتراب.. والإحساس بالاغتراب في هذا العالم الغريب، قد يصل إلى درجة الغثيان. وهذه الحالة قد ترددت بصور مختلفة في أعماق الكثيرين من مشاهير الكتاب من أمثال صموئيل بيكيت، ويوجين يونسكو وجان جينيه وغيرهم، بطريقة أصبح الاغتراب يبدو معها كما لو كان نوعاً من الوباء الاجتماعي الذي يهدد المجتمع الحديث (٢). وتأتى دلالية العزلة في مفهوم الاغتراب نتيجة عدم الاندماج النفسي والفكري، كأن يجد الإنسان نفسه وسط أناس لا يواكبونه فكرياً، مما يشعره بالتباعد بين فكره وفكرهم، على المستوى الفردي. أما على المستوى الاجتماعي فنجد الهوة قد اتسعت بين الفرد والمجتمع، حيث تلمح اغتراب العزلة بين الفرد وبين مجتمعه فينزوي بعيداً ويتحكم في هذه الدلالية الكامنة في اغتراب العزلة، فلسفة الواقع العصري الذي يعيشه هذا الفرد المغترب من ثقافة مشوهة (٣)، وقيم ضائعة، وتضارب في الأفكار والآراء، والمقاييس، مما يدخل في نفس الفرد حالة من التوتر والضياع، نتيجة للخلل المدفون في الواقع، نتيجة لعدم الثقة، والذي يولد انعدام القدرة... «فالإحساس بأن هناك من نخاف منهم نتيجة عدم الثقة في النفس مما ينتج عنه بالضرورة عدم القدرة على اتخاذ القرارات أو في عدم القدرة على المواجهة، مما يدعو إلى الإنزواء والهروب إما من الذات، وإما من الآخرين، وما ينطوي عليه في النهاية من عزلة واغتراب. وهذا ما

من أعمال يومية تشكل الجزء الرئيسي من حياتهم في هذه الدنيا (١١). وفي مجتمع قائم على النفاق والتحليل، فالأشخاص وقد انعزل بعضهم عن بعض تماما وعجزوا عن التواصل - في مسرح يونسكو مثلا - يتقاذفون عبارات من الحوار ليس لها أي معنى، وفي الختام لفظية غير معقولة، إذ نشهد طوال مسرحياته تحطيمًا للغة، فهناك عبارات بأكملها تجردت من المعنى، بسبب المقام الذي قيلت فيه (١٢).

وبهدف مسرح اللامعقول إلى أن يبذل الأوهام الكبيرة التي تثير خيبة أمل مريرة عند اكتشاف خلوها من معنى. إن هناك ضغوطا ضخمة في عالمنا تسعى أن تعوض فقد الإنسان لطوائنته بجذبه إلى متع مادية، وترفيهات غوغائية وتفسيرات كاذبة للواقع. وإذا كانت الحياة مهددة بأن تنزلق إلى سوق رخيصة وآلية صماء، فإن الحاجة إلى مواجهة الإنسان بحقيقة وضعه أصبحت أعظم من أي وقت مضى، لأن كرامة الإنسان إنما تتمثل في قدرته على مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعشيتها وارتضاءها بحرية وبلا خوف ولا مداراة (١٣).

إن الوجود الحقيقي مهدد دائما باللاوجود، متمثلا في الصمت والفراغ والملل والموت، والدمار واحتكار الإله لجهود الإنسان على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب المدينة الحاضرة، يؤدي غرضا معينًا محدودا هو الإنتاج المادي الملموس لرخاء المجتمع البرجوازي الحديث، أو للمعاونة في استغلال مجتمع لآخر عن طريق الحروب.

ومع انتعاش الأيديولوجيات لم يعد أي تفكير مصري يطابق الحقيقة، فباسم

إن ظاهرة تدهور شخصية الإنسان في العصر الحديث بوصفه إنسانًا. كانت السبب وراء الانهيار الذي أصاب اللغة البشرية، أو لغة الكلام التي لم تعد وسيلة اتصال، فحينما يخلو الفكر من كنهه وجوهره، لا يكون هناك حوار. لأنه ليس هناك ما يقال (٨).

إن الإنسان ظاهرة عرضية، وأن العقل عاجز عن الإدراك، وأن القلق والموت والعزلة والعدم هي أطوار الوجود التدريجية المتلازمة، وأن الحقيقة هي حلم الإنسان الزائف، وأن الحياة - ظل سائر - يدور في سجن الجسد بلا نهاية، وببلاهة وغباء وتفاهة. ولقد قدر للإنسان أن يستمر في هذه اللعبة، المصيرية القاسية حتى يبلغ ذروتها، أي نهاية اللعبة، ألا وهي فناؤه. أما أيام حياته فما هي إلا بؤس وشقاء. لماذا؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقى بها في عالم قاس شرس في قسوته، فالأشياء التي من حولنا تحيطنا بصمت رهيب، ولا تستجيب لنا إلا عندما تعذبنا أو ترهقنا أو تسحقنا سحقًا. ومن ثم يبدو هذا العالم كأنه آلة عملاقة مفترسة تفتك بالبشر وتقضي عليهم كالذباب (٩)، فالحياة كما يقول [يونسكو] جحيم لكل فرد فيه حبيس مهجع خاص بعزله تماما عن الأصوات الخارجية فلا يراه الآخرون أو يسمعونه والاتصال المزعوم بين إنسان وآخر ليس إلا وهما وخدعا. فالاتصال الحقيقي الوحيد الذي يجدي طول الوقت، هو اتصال الإنسان بذاته (١٠).

ويهتم [يونسكو] أساسا بأن يعرض على مشاهدي مسرحياته صور القطيعة المتبادلة بين بني الإنسان، وشعورهم المتبادل بالعزلة ولا معقولة ما يمارسونه

الأيدولوجيات السياسية مثلا، تحول الحقائق إلى زخارف لفظية، أو إلى وسائل استغلال مستتر، يسلب الشعوب حقها في الحرية ومن ثم في الحياة الآدمية (١٤). يقول يونسكو: إن الواقع كابوس مؤلم لا يطاق. انظروا من حولكم.. ما تجدون؟ حروبا أو دمارا، وويلات، وأحقادا، واضطهادات، والموت لنا بالمرصاد. لقد خلقنا لكي نكون خالدين مع ذلك نموت.. الأمر مخيف - ولا يمكن أن يحمل حمل الجد (١٥).

● إن مسرح العبث يحاول تجريد الإنسان من القدرة على التغيير، ويلقي في نفسه اليأس والعجز أمام طغيان رأس المال. ويجعل البسمة الأساسية للإنسان (عبثية النضال). وقد شعر أعلامه - كما شعر بريخت - بقصور الدراما الحديثة وثباتها المؤطر ومحدودية تأثيرها (فحطموها) وحاولوا تقديم أفكارهم في قوالب فنية جديدة شغلت العالم والمتفرجين من مختلف الفئات والطبقات بشكلها الفني المدهش الغريب وحاولوا استبدال الأسطورة القديمة المثيرة للنفس بضجيجها وصخبها ورعبها، بأسطورة جديدة قوامها الغرابة والموت ورعب الحياة اليومية المكرورة (١٦). ثمة علاقة بين مسرح بريخت ومسرح اللامعقول، ففي عالم اللامعقول، تفقد كل الأحداث - (حتى أكثرها غرابة) - غرابتها، وتبدو عادية مألوفة (١٧)، ولما كان مسرح اللامعقول يعج بالشخصيات الغامضة والدوافع غير المفهومة، وهذا بطبيعته مدعاة [للتغريب]، أي انقطاع المشاركة الوجدانية بينك وبين أشخاص المسرحية، فإن هذا المسرح فكاهي برغم أن موضوعه عابس عنيف مريع، فهو ليس كوميديا ولا تراجيديا، بل هو مزاج رهيب

من الضحك والفزع، لكنه بحكم طبيعته لا يستطيع استثارة الموقف المتفكر للنقد الاجتماعي المحايد الذي كان يستهدفه بريخت. إنما هو يقدم لجمهوره صورة عالم يتصدع وتتداعى أركانه بعد أن فقد وحدة المبادئ التي كانت تمسك به، كما فقد معناه وهدفه، عالم.. يحير الأذهان. فماذا يفهم الجمهور من هذه المواجهة المحيرة مع عالم متغرب حقيقة، فقد أساسه العقلي وصار فعلا إلى حالة من الجنون (١٨). كذلك فإن مسرح اللامعقول، يأخذ بنظرية بريخت في [التغريب] ويقصد بها ألا يتوحد المشاهد مع أحد الشخصيات بحيث يتبنى وجهة نظره، ويرى نفسه من خلاله، فيعمل هذا المسرح على الحيلولة دون هذا التوحيد، وإبدال ذلك بموقف انتقادي حيادي، ولم يكن بريخت من أصحاب مسرح اللامعقول (١٩).

إن التغريب في (مسرح بريخت) (٢٠) يخاطب العقل، ويستشير فقهه لما يرى. أما مسرح اللامعقول، فيخاطب مستوى من العقل أشد عمقا. فهو يثير قوى سيكولوجية مجهولة، ويطلق مخاوف خبيثة وعدوانات مكبوتة. وهو إذ يجابه الجمهور بصورة للتحلل والتمزق، فلعله برغم هذا يجمع قوى عقلية في ذهن كل فرد، ويحدث بينها التماسك (٢١).

فإذا كان هدف بريخت الأوحاد أن يحفز الجمهور ويدعوهم إلى التفكير وإعمال العقل، فإن هذا يصدق أيضا على مسرح اللامعقول، كما يشتركان أيضا في أنه لا يوجد بالمسرحية أبطال. وينفر يونسكو من فكرة الاندماج في مسرحه فيقول: أود أن أقول إنني وفقت تماما إلى تحاشي مسرح الاندماج والمشاركة، فجميع أبطال مسرحيتي ما عدا واحدا

فقط، يتحولون على مرأى من المتفرجين [إذ أنها مسرحية واقعية] إلى وحوش ضارية. إلى خرافات، وأمل أن أنفر منهم جمهوري. فخير سبيل إلى إقامة مسافة أو انفصال بين الجمهور والممثلين، هو أن تنفّر من أبطال المسرحية. وهذا النفور هو الذي يولد الوعي والبصيرة اليقظة عند مشاهدة المسرحية والحكم عليها (٢٢).

لقد حاول كتاب العبث توظيف الاستعارة الدرامية، لزلزلة منطق الواقع الحرفي، بإدخاله لغة الاستعارة المجسدة إليه، بحيث تصبح استعارة درامية من نوع جديد، تصيب المتفرج بصدمة الوعي المفاجيء، وتدفعه إلى رؤية الواقع من زاوية جديدة، وكانت البداية متمثلة في تصوير اللقطة الاستعارية تصويرا دراميا، أي نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل. فعندما يقول الشاعر مثلا «والقى الإنسان في قمامة الزمان» يحولها الكاتب العبشي إلى صورة مجسدة مثلما فعل بيكيت في مسرحية (لعبة النهاية) حين يجعل الأبوين يعيشان في صندوق قمامة (٢٣).

● وأوضح مثل على العزلة كما يراها يونسكو، هو موقف بيرانجييه في مسرحية [الخراتيت]. إن بيرانجييه يبقى في نهاية المسرحية الإنسان الوحيد في عالم الخرافات. الإنسان الوحيد وسط عالم من الوحوش. الضمير الواعي المستنير وسط كائنات مخبولة، أرادت كلها أن تتشابه ففقدت إنسانيتها أو فقدت شخصيتها تباعا.. ويونسكو في هذه المسرحية يشير إلى ظاهرة رهيبية وهي (موجة فقدان الشخصية) (٢٤)، وفي هذه المجتمعات التي أصبحت جماعية يشعر الفرد بحنين إلى العزلة، إلى حياة خاصة.

إن بيرانجييه يمثل عزلة الإنسان اليوم، الذي يضطلع بعزلته ويتحمل تبعاتها، ويحاول ألا يتنازل أو يخضع، ويحاول أن يقاوم الخرتة (٢٥). والعالم بأسره يشارك بيرانجييه عزلته، «تلك الشخصية التي تنزع إلى الفردية والعزلة، فلعله في هذه العزلة العميقة، تكمن وحدة الشاعر والمشاركة العالمية في الإحساسات المتأصلة في قلب الإنسان (٢٦).

وبالفعل انتشر الداء وأقبل عليه الناس، إلا فردا واحدا ظل معزولا أو في العزل، يؤثر على الداء الدواء، ويفضل الخوف على أن يتحول إلى خرتيت. لقد انسحب هذا الإنسان من تجمعات البشر الحيوانية.. من قطعان الخرافات، من الإصابة بمرض «الخرتة»، لما وجد نفسه وحيدا أمام الخرافات، تحامل على نفسه وعلى إنسانيته، وقرر أن يظل إنسانا في وجه الخرافات فالإنسانية تجعله يعلن عن حقيقته أمام الخرافات بكل فخر [... لن تتمكنوا مني... لن أنضم إليكم.. أنا لا أفهمكم... أنا باق كما أنا... أنا إنسان.. إنسان.

إن المسخ في مسرحية الخرتيت، يشير إلى أن الإنسان فقد آدميته، وفقد حريته... حرية التصرف وحرية الرأي، وحرية الفكر، وحرية التعبير عن إرادته وموقفه كما يحدث في (النظم الجماعية) (٢٨) إن هذه المسرحية، تشير إلى (طغيان المادة الصماء) (٢٩) فالمسخ ما هو إلا (صورة من صور التحول المادي) (٣٠) لهذا العالم الذي يسحقنا ويقضي على آدميتنا وروحانيتنا (٣١).

وما أبطال يونسكو إلا دمي جوفاء لا تعيش إلا على السطح، ولا تفعل إلا ما ينتظره المجتمع منها - إنها شخصيات مسلوبة الإرادة - كأل سميث وآل مارتن،

ثم تدخل زوجته مادلين ثائرة متبرمة من أعبائها المنزلية والوظيفية واضطرارها لأن ترهق نفسها كي تفي بنفقات الأسرة - التي تعاني من الاغتراب الاقتصادي - وهي تشكو من ضيق ذات اليد، وضيق البيت الذي يختنقون فيه بسبب ذلك الجثمان الذي لا يزال مسجى بحجرة النوم، منذ خمسة عشر عاما، دون أن يجدا وسيلة [للخلاص منه]. وهذه الجثة تنمو مع الزمن، ثم يطرد نموها بمعدل فظيع، فتخترق رأسها النافذة وتمتد أرجلها خارج حجرة النوم وتجتاح تدريجيا صالة المعيشة.. ووجود ذلك الجثمان أدى إلى ظهور فطريات «عش الغراب» وكلما انتزعت مادلين احداها وطهرت المكان، تجد عشرات أخرى تتكاثر حول الجثة وفوق المقاعد، حتى أصبح من العسير على الزوجين أن يجدا موقعا يخلدان فيه إلى الراحة.

إن مادلين لا تكف عن العمل، دون أن تغادر مسكنها فهي عاملة تليفون، وتنحصر مهمتها في رفع السماعة كلما دق الجرس، وهي تفعل بطريقة [آلية] تكرر في كل مرة نفس الألفاظ.. نفس التحيات نفس الاعتذارات.. وكل ما تقوله عبارة عن كليشيهات تقليدية بالية. وأخيرا.. وأمام تضخم الجثة الذي لا ينقطع، وتأنيب مادلين الذي لا هوادة فيه، يستجمع أميديه أطراف شجاعته ويسحب الجثة، ويخرج بها إلى الشارع فيراه رجال ويطاردونه، فلا يسعه إلا الفرار، محلقا في الفضاء.

أما مادلين، فما أن يخرج أميديه بالجثة حتى نلاحظ أن (المكان) أصبح (خاليا)، وأن عليها أن تجد وسيلة للملء (الفراغ)... وتنتظر من النافذة وتصيح بأميديه أن ينتبه وتتوسل إليه أن يعود، ويسدل

أو آل جاك وآل روبير. وهم فوق ذلك يقلدون نموذجا آليا معينا، لا يستطيعون أن يتحرروا منه، كما يعجزون عن تقدير مصيرهم التعس، كالأستاذ في مسرحية [الدرس] وجميعهم يحسون بالحاجة إلى محاكاة جماعة موحدة الشكل، وينكرون على هذا النحو سليقة الإنسان التي تميزه، وهي الفردية المقدسة التي تجعل منه كائنا حيا ومتغيرا، لا ذاك الجماد الميت العاجز عن التفكير المستقل. على آل جاك، وآل روبير أن ينتموا إلى المجتمع، وأن يسلكوا السلوك الذي يرسمه المجتمع - فالواجب على أولادهم أن ينجبوا نسلا، وأن يضمّنوا بقاء الجنس الأبيض (٣٢).

● وتتجلى العزلة في مسرحية الكراسي، حيث يستعد الزوج والزوجة لاستقبال عدد من الزائرين المشاركين في الحفل، حيث يرغب الزوج العجوز في توصيل رسالته إلى العالم، وبينما ينهمك الزوجان في العمل إذ تدخل سيدة وهمية، قد جاءت مبكرة لحضور الحفل... ويتبادل الزوجان الحوار مع السيدة الوهمية الزوجة: لطيف منك أن تهتمي بنا الزوج: إننا نعيش في عزلة.

الزوجة: زوجي يحب الوحدة، ولا يعني هذا أنه يكره الناس (٣٣)، كل شخص في عزلة تامة - في مسرحية الكراسي - وتنطوي الفكاهة الأخيرة القاتمة على أن الرسالة الكبرى الخليقة بإنقاذ المجتمع رسالة لا وجود لها. وإن كانت موجودة. فقد تعذرت كل إمكانية لإبلاغها، لأننا حينما نحاول أن نتبادل دلالات واقعية إذ بنا جميعا صم بكم (٣٤).

● في مسرحية (أميديه)، يرفع الستار على أميديه وهو جالس أمام منضدة عليها آلة كاتبة يستخدمها بين الحين والحين،

يتقبل بها الرجل العادي مجرى أحداث الحياة والموت. وإذا كان الموت فكرة مركزية في مسرح يونسكو فإنه يرتبط بالموت أيضاً، الغباء والانخداع الذي تغرق فيه البشرية التي تواجه الموت (٣٦).

ورoad هذه الحركة العنثية تجمع بينهم ملامح عامة وسمات مشتركة، فهم متفقون على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر، وعلى ضرورة تطويع المسرح بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب درامية، وأبعاد ميتافيزيقية، وعلى ضرورة التعبير عن الواقع. بما هو فوق الواقع، أي بتحطيم العلاقات المنطقية بين الأشياء، وقلب الأوضاع المألوفة بين الأشخاص، والكشف عن قصور اللغة في التفاهم بين الناس، بحيث يؤدي هذا كله إلى خلق عمل فني متكامل يقوم على أسس من نوع جديد، ويؤدي إلى متعة فنية هي الأخرى من نوع جديد.

إن يونسكو تعمق ظاهرة اللغة وأكسبها بعداً فلسفياً جديداً عبر به عن عزلة الفرد ووحدته في مجتمع لم تعد اللغة فيه قادرة على التواصل بين الأفراد، وبذلك أصبح الإنسان وكأنه دائرة منفصلة تلف وتدور بعشوائية فظيعة وآلية أقطع حتى اصطدم بدائرة أخرى، فنحن جميعاً دوائر منفصلة أو كراسي أو خرائيت، والعلاقات التي تربط بعضنا ببعض الآخر، لا تعدو أن تكون اصطكاكاً يمتزج فيه وجود بوجود، فالعالم كله حزمة من الأشياء المتلازجة، والإنسان وجود قائم بذاته (٣٧). ولقد انصبت ثورة يونسكو على (العادات اللغوية) بوصفها موصلات جيدة من موصلات التفاهم بين الناس، أو بالأصح

الستار ومادلين حائرة ومذهولة لا تدري ماذا تفعل وكأنها شلت فجأة... بينما تعكس شاشة الفيديو، صورة أميديه وهو يسبح في الفضاء، بعد أن تخلص من كل عبء وقيد.

إن الجثة ترمز لموت الحب بين الزوجين، وانعدام الصلة بينهما، إنما لا نكاد نرى أميديه ومادلين معا حتى نشعر بأن هذين الزوجين يظلها سقف واحد، ولكنهما يعيشان منفصلين، هو في عالم الأدب والأحلام، وهي في عالم العمل والماديات والتشيؤ، وهذه الجثة التي تملأ بيتهما وحياتهما، هي في نظر بعض النقاد الخطيئة الأولى التي ارتكبتها آدم وحواء والتي أدت إلى طردهما من عالم الفردوس إلى الجحيم الأرضي الذي يعيش فيه الإنسان في معاناة منفصلة.. وقد عودنا يونسكو على استخدام تكس الأشياء أو تكاثرها للتعبير عن اختناق الإنسان تحت وطأة الماديات، وكلما تزايدت الأشياء أو تكاثر، كلما فقد الإنسان آدميته، وتحول إلى شيء فهو يتشأ. فالجثة تنمو، والفطريات تتكاثر بينما أميديه يتجمد ويتضاءل، ويفقد يوماً بعد يوم قدرته الخلاقة (٣٥).

والواقع أن أميديه شاعر وفنان حالم مثالي، وعندما يتخلص من الجثة إنما يتخفف من أعباء الحياة المادية، فيسبح في الهواء، بينما تبقى مادلين ملتصقة بالأرض، تعاني العزلة والفراغ الروحي والنفسي، إذ طغت على حياتها النواحي المادية، فشيأت، وتعربد الأشياء، ويجثم الموت في كل مكان، لا يبقى إلا الخواء والاعتراب، بعد أن مات الحب، أو أجهض بسبب آلية ومادية الواقع.

ولا يثير الرعب من الموت يونسكو قدر ما تثيره تلك الاستكانة وتلك البلادة التي

أعمق» (٤١).

والتهكم أسلوب فعال من أساليب يونسكو وهو يمكننا من أن ننظر إلى الوجود من زاوية جديرة بتحطيم الروابط المألوفة بين الأشياء. فالتهمك في جوهره نقد ضمني لعملية التفكير التقليدية، إنه إفراغ للواقعة من إطارها المألوف والإلقاء بها في لعبة مدوخة من الروابط غير العادية وغير المتوقعة. ويقلب التهكم عاداتنا بالإغراب والمفاجأة رأساً على عقب، ويحرر الروح من عبودية الواقع بخلق روابط غير متوقعة، ولهذا كانت النزعة العقلية تناوئ هذا النوع من النشاط المدمر للنظم المستتبّة (٤٢).

● أما عالم صموئيل بيكيت، فيوغل في الأعماق، ولا يهتم كثيراً بالامتداد على السطح، يحطم منطق الحياة اليومية لأنه يعرف أن هذا المنطق زائف لا وجود له في حقيقة الأمر، ابتكره البشر حين خافوا من لا منطقية الحياة.

ويلج على فكرة الموت لأنه لا يعرف أن الموت حقيقة قاهرة غالبة تتحدى كل امتلاء الوجود... يجد الإنسان مهجوراً على الأرض، لا يهتم به أحد. تمتلئ نفسه بالمرارة، لأنه يجد الإنسان — ذلك الذي يصفونه بأنه صورة الله — مخلوقاً شائهاً ضعيفاً وضيعاً يحس بالعبث يملأ جنبات نفسه لأنه يرى دورة الميلاد والزواج والموت، تتكرر على نحو آلي فقد كل معنى. يتولاه الرعب من العالم، لأنه يجده مليئاً بالقسوة والمظالم والشورور. ويعزل عن غيره من البشر لأنه يؤمن باستحالة التواصل بين بني الإنسان، يرفض ما تواضع عليه الناس من قيم ومعايير، لأنها نسبية، وهو الذي يحلم بالمطلق.

إن عالم صموئيل بيكيت — عالم مأسوي فاجع، تملؤه المعاناة، ولا تكاد

موصلاً رديئاً لتحقيق هذا التفاهم «ذلك أن يونسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير من الخطورة والأهمية، هي أن اللغة التي يظن أننا نتواصل بها ونتفاهم، قاصرة على تحقيق أي نوع من أنواع التواصل أو التفاهم، بل كثيراً ما تؤدي بنا إلى أن نتقاطع ولا نتفاهم، حتى يشعر الفرد أحياناً وكأنه في عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين (٣٨)، ولا يتجلى هذا في مجال الأفكار فحسب، بل يمتد أيضاً إلى مجال العواطف، حيث يبدو عدم الانسجام على الأخص بين السلوك الخارجي أو الاجتماعي، والنزعة الداخلية الذاتية «إن المرء يعاني من إخراج الكلمات، ومع ذلك فما أن تخرج حتى تموت على الشفاه، وتضحى جثثاً هامدة، وينتهي المطاف بالكلمات إلى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول (٣٩).

وكما يتعرض الإنسان وقيمه للتجميد في قوالب العادة، كذلك يمكن أن تصبح اللغة ميتة.... تشل أفكارنا، فينقطع الاتصال، فكل امرئ في عزلة (٤٠).

إن من المستحيل على الناس أن يعرف بعضهم بعضاً عن طريق اللغة ومن ثم دأب كتاب مسرح العبث على معالجة اللغة معالجة جديدة، فالكاتب العبثي «لا يكفي بعرض أحداث تتطور، ومشاعر تتحول، وإنما هو يعرض علينا اللغة نفسها وهي تتبدل، وتتشكل وتتكاثر وتتضاءل، تتضخم وتنكمش تتقدم وتراجع، تظهر وتختفي طبقاً لقانونها النوعي، وهو غير قانون الفكرة التي تصاغ، وإنما قانون الكلمة التي تحقق ذاتها وتثبت وجودها،.... والحقيقة أن العصر الحديث بحضارته المادية، هو الذي أضفى على هذه المأساة، مأساة اللغة، أبعاداً

الفكاهة تخفف من ققامته إلا لماما. أبطاله يعيشون في أرض خراب، على تخوم الأبدية ويعيش أبطاله بين الانقراض، ويحسون الفناء يملأ عظامهم ويملاً أفواههم مذاق الرماد (٤٣).

ولقد اتجهت ثورة بيكيت أكثر ما اتجهت إلى «عادات السلوك» باعتبارها أدوات عازلة، تحول دون الاتصال اللامي بالأشياء، وتقطع على الذات كل سبل الاتجاه المباشر نحو الموضوع، وباعتبارها أيضا أدوات خادعة، لأنها بحكم كونها عادات توهم الواحد بأنه متفاهم مع الآخر، والحقيقة أن بين الاثنين سدودا عالية ومسافات طويلة. تماما كتلك التي كانت بين (كلوف وهام)، في مسرحية «لعبة النهاية»، وبين فلاديمير واستراجون في مسرحية «في انتظار جودو»، وبين (ويني ويلي)، في مسرحية الأيام السعيدة (٤٤).

فالإنسان يقف وحده، وفي الوقت نفسه يحاول أن يكون مع غيره، ولكنه عندما يجد هذا الغير يصبح الاتصال مستحيلا، فإذا أصبح الاتصال ممكنا فإن هذا الغير عادة ما يكون مشغولا عنه بذاته أو بغيره من الأشياء، وهكذا تكون النتيجة دائما غربة وانعزال، في مواجهة نفسه وغيره وواقعه، بل والكون كله، وهنا يسيطر الخواء على كل شيء. «فإن تكن الوحدة مستحيلة، فإن المشاركة الكاملة أيضا مستحيلة، وعلى كل إنسان أن يتحمل كابوسه الخاص» (٤٥). إن فترات السكون التي يستشعر فيها الإنسان المهجور عزلته وفناءه، وقد ضاع بين اللانهائيتين، فترات لا تطاق، لذا يتوسل فلاديمير إلى صديقه دائما استراجون - في مسرحية «في انتظار جودو»: «قل شيئا»، إذ أن عزلتهما عزلة كاملة.

وعلى الرغم من أن شخصيات بيكيت البائسة نماذج أبعد عن الواقعية، ولا تتحمل أن نصادفها في الحياة، فالمؤلف يعالجها بطريقة تجعلنا نتقبلها وكأنها تعيش بيننا، إنها لا تبلغ - من التهويل درجة الصور الكاريكاتورية المستحيلة، غير أنها من التضخيم بما يكفي لأن تصبح شخصيات مسرحية تؤثر في الجمهور، وأن ما يردعنا هو مواقفها الإنسانية، وآلامها وتسأؤلاتها، وآمالها وانتظارها ويأسها (٤٦). فهي شخصيات تدفع الإنسان إلى الظن بأنهم يعيشون لأن عليهم أن يعيشوا. فالظاهر أنهم يتمنون الموت، لكنهم غير قادرين على أن يقتلوا أنفسهم، لأن الرغبة في الحياة - وهي رغبة لا يملكون لها دفعا - أقوى عندهم من الرغبة في الموت. ومن ثم فإنهم يشغلون أنفسهم ضجرا وسأما، بما يذهب بساعات العمر، دون أن يجرؤوا قط على أن يأملوا في شيء يخرجهم من هذه الورطة (٤٧)، فليست لهم أية حرية في التصرف في ذاتهم أو أنفسهم، إنهم يعيشون داخل دوائر خاوية، في غموض وقلق، ينتظرون من لا يعرفون وما لا يعلمون. إن أحدا منهم لا يعتبر سيد حياته أو موجهها لمصيره، بل هناك قوى خفية توجه حركاته وسكناته، دون أن تكون له فيها كلمة، فهو إذن غير مسئول عما يأتي وما يدع، كما أنه يحيا خارج إطار الزمن. فلقد أغلقت الدائرة بإحكام، وأسلم العنان لعدم الإدراك وللجنون وللصمت، وأحيانا تنبعث حشرة إنسان موثق اليدين والرجلين، أو أنين إنسان يلهث، وقد حكم عليه بأن يحيا في هذا العالم دون أن يرجو من حياته شيئا.

فلاغربة إذن أن تحدثت شخصيات بيكيت عن حياتها، تارة كأنها شيء انتهى،

وجهوده لا تجدي نفعا، كما أن انتظاره لا يأتي بنتيجة، وما عليه في الوقت الحاضر إلا الزهد والتخلي.

إن دخول فلاديمير يقدم لنا موضوع «المرض والانحطاط» لأنه يتقدم بخطى قصيرة، وهو متصلب الساقين. وديدي كمعظم الشخصيات في عالم بيكيت المسرحي، رجل يعاني ألما، فقد أصيب بفقر يمنعه من الضحك، ويعلق جوجو على ذلك متكهما: «حرمان فظيع» وهو لا يكف عن الخروج لقضاء حاجاته الطبيعية، بلا أية قيم روحية. فقد غاص الإنسان في وحل الجسد، وأصبح عاجزا عن الارتفاع فوق الوظائف والضرورات الجسمية التي هي في نهاية الأمور اليقينية الوحيدة التي يعرفها (٥٠).

ومع أن استراجون وفلاديمير يتشابهان في كثير من الأوضاع، إلا أن كلا منهما شخص متميز لا تنساه الذاكرة، فالأول غريزي يطلب الطعام والمال والنوم، والآخر يميل إلى التفلسف والتحليل، ويفتوق صاحبه كرامة. وهو الذي عليه أن يذكر جوجو الكثير النسيان، إنهما لا يستطيعان الرحيل لأنهما في انتظار جودو. ولاستراجون نوع غريب من الذاكرة، فهو ينسى الشيء في الحال، أو يتذكره إلى الأبد. وجدير بالملاحظة أن كل ما يتذكره أشياء تتعلق بشهيته وبآلامه، إنه ينسى بوزو ولاكي بين عشية وضحاها. ولكنه يذكر أن شخصا ما ألقى إليه بقطعة من عظم دجاجة، وأن آخر قد ركله (٥١).

والعجز الذي يعانيه ديدي وجوجو، يجاهدان للإفلات منه هو عجز مهول. وللخروج من حيرتهما يفكران في الانتحار بشنق نفسيهما على غصن الشجرة. ولكنهما ما يلبثان أن يتطرقا إلى التساؤل

وتارة أخرى كأنها مهزلة لا تزال قائمة دون أن يدركوا شيئا عن هذه الحياة وذلك الموت، اللذين لا وجود لهما إلا من حيث اللفظ فحسب، أما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود، إنها صورة حمقاء لتلك الحياة التي فقدت مبرارتها (٤٨). [فلا شيء يحدث، ولا أحد يأتي، لا أحد ينصرف.. هذا شيء مروع] بهذه الكلمات أوجز استراجون المتشرد - أحد أبطال مسرحية في انتظار جودو، مضمون المسرحية.

والواقع أن الحركة المسرحية في [جودو] مقصورة على أقلها وذلك وجه من وجوه أصالتها، ففي طريق ريفي موحش، لا يتميز إلا (بشجرة عجفاء جرداء) (٤٩) يقف فلاديمير واستراجون، ينتظران شخصا غامضا، يدعى جودو، كان في زمن غير محدد من الماضي وفي ظروف غير واضحة، قد ضرب لهما موعدا لا تغلب عليه الدقة بأن يقابلهما في مكان لم يعينه بالضبط، وفي ساعة لم يحددها. وبينما هما ينتظران إذا بهما يلتقيان بعابرين على نفس الطريق، ديدي وجوجو فبهذين اللقبين سيدعيان طيلة المسرحية، وكلاهما في حال تثير الرثاء، وهما يوزو السيد، ولاكي العبد. وأخيرا يصل غلام ليعلن أن جودو لن يأتي هذه الليلة، ولكنه سيحضر في الليلة التالية. تلك حوادث الفصل الأول.

وتنبهنا المسرحية منذ بدايتها، حينما نرى جوجو في صراع مع حذائه، إننا في عالم لا يشعر فيه الناس بالارتياح، وإنما تعذبهم تلك الأشياء التي كانت خليفة بأن توفر لهم الراحة، وتتم عن احتجاج الأمل.

ويتمثل هلع الإنسان في كلمات جوجو الأولى (لا سبيل إلى فعل أي شيء) إن

العاصف يرجو، ويلح على استراجون وفلاديمير أن يبقيا معه، وثالث هذه البوادر حاجته المستمرة إلى أن يبرز نفسه وإلى أن يؤكد ذاته ويتمثل ذلك عنده في رغبته في أن يكون طيفا وشاعريا. ويخبرنا بوزو أن كل الأفكار التي لديه إنما علمها إياه لافي، مفكره أو عقله الخاص، إذن فقد دخلته أيضا جرثومة الفكر، بالإضافة إلى كل ذلك (٥٤).

أما لافي العبد، فيوحي لنا بفكرة النشاط الدائب الذي لا معنى له، إذ لا نبي أن يضع على الأرض — ثم يلتقط — جميع الأشياء التي أجبر على حملها، وهي السوط وكربي يطوى، وسلطة الطعام وحقيقية ومعطف. في كل مرة يصدر إليه بوزو أمرا عليه أن يلقي جميع الأشياء على الأرض عدا الشيء المطلوب، وأن يصعد بأمر سيده، ثم يعود ويلتقط من جديد وهكذا، أن علاقة لافي وبوزو، تكشف عن حقيقة مفاجئة، تتمثل في علاقة المستغل بالمستقبل، أو المقهور والقاهر، أو العبد والسيد، إنهما يمثلان كل التنويعات على ثنائيات متضادة.

إن الفصل الثاني في المسرحية، يشبه في تركيبه الفصل الأول وفي آخر المسرحية نجد أنفسنا حيث بدأنا، هذا إذا كنا قد تحركنا على الإطلاق. ويمكننا أن نصف تركيب [جودو] بأنه دائري فهو إلحاح في التعبير على التشابه والرتابة والضجر والتكرار، الذي لا ينقطع وكل فصل يمكن اعتباره كاملا في ذاته. ولكن الفصل الأول بدون الثاني لا يمكن اعتباره داعيا لليأس بتلك الصورة الحاسمة، لأن الأمل قد يظل يراودنا في أن جودو سيأتي فعلا في يوم آخر... غير أن الفصل الثاني يرينا أن هذا الإيقاع الرتيب يتكرر، ومن المحتمل أن يتكرر في المستقبل إلى الأبد.

عما إذا كان الغصن يحتمل ثقلهما. إذ لا يبدو على الشجرة أنها متينة، ولا يستقران على من يبدأ محاولة الانتحار. وفي النهاية يقرران أن يمتنعا عن الإقدام على أي شيء، وأن يمضيا في انتظار جودو، ليريا ماذا سيقوله، ومن ثم يعودان إلى نقطة البدء (٥٢).

ويمضي استراجون وفلاديمير يتقاربان أحيانا، ويتباعدان أحيانا.. ومرة بعد الأخرى يظن المتشردان أن بينهما اتصالا، ولكن كلا منهما في الواقع يسيء تأويل ما يقوله صاحبه، ولكنهم على أي حال مرتبطان... موثقا القيد على الدوام من خلال القصور الذاتي والحاجة إلى العون الخارجي، وفي غضون لحظات قلائل تجابهنا، حوالي أربعة موضوعات هامة تتمثل في: الحاجة إلى الحنان وإلى محضر الآخرين، وصعوبة معرفة أي شيء معرفة يقينية، وجود الموت الذي يسبب الخوف، والموضوعات المسيحية الخاصة بالخلاص والفداء.

إن سلوك ديدي وجوجو هو سلوك المهرجين، وباعتماد بيكيت على عناصر الهزل، فإنه يذكرنا بما يدور في السيرك وفي المسارح الاستعراضية، فإن سرعتهما في تبادل الأسئلة والأجوبة، وتعقيباتهما المقتضبة على ما يحدث أو لا يحدث، وتورطهما الدائم في سوء التفاهم، كل هذا من الأساليب الهزلية التي يستخدمها الفودفيل والهزليات والسيرك (٥٣).

أما بوزو، وإن كان يظهر لنا عند دخوله في الفصل الأول قويا مرهوب الجانب، إلا أنه يحمل هو أيضا بوادر انهياره، وأول هذه البوادر هي اعتماده على عبده لافي في كل شئون حياته، وثانيها حاجته الدائمة إلى صحبة الآخرين، والتي تجعله بعد دخوله

وهذه الدراسة تفسير ناقد لعمل بروس
من حيث هو استكشاف للزمن، ولكنها
تومئ أيضا إلى الكثير من موضوعات
بيكيت في أعماله التالية — استحالة
الامتلاك في الحب، وسراب الصداقة «لأن
كان الحب... من وظائف حزن الإنسان،
فإن الصداقة من وظائف جبنه. لأن كان
كلاهما متعذر التحقيق.. فإن الفشل في
الامتلاك قد يكون على الأقل متمتعاً بنبل
ما هو تراجيدي، ولكن محاولة الاتصال
حيث يستحيل الاتصال ليست إلا سوقية
فردية أو ملهاة بشعة، كمجنون يتحدث
إلى قطع أثاث... فليس ثمة اتصال، لأنه
ليس ثمة أدوات للاتصال (٥٧). إن حيل
الأسلوب الأثرية لدى بيكي — هي إيجاز
العبارة، والتقطيع، وقتل الكلمات،
والإكثار من استخدام الصمت، وتحليل
عملية الاتصال، وفي هذا تكمن مأساة
اللغة، وتؤدي على مستوى آخر إلى إثارة
ما يسيطر على أعماله من الشعور
بالعزلة، كما يشير إلى أن المتحدثين لا
يفهم كل منهما الآخر... كما يعبر عن
انفعال المتحدث، أو عجزه عن مواصلة
الحديث (٥٨).

ويعتد مسرح العبث بإبراز التضاد
الجزري في كل شيء، التضاد بين الرقة،
والدمامة، بين الكلمة المنطوقة والحركة
المؤداة، بين التافه والمستحيل، بين
المضحك والمأسوي، وهو ما يولد
«الفارس التراجيدي»، وإحدى خصائصه
المميزة، أن يصبغ الإيقاع المضحك
بصبغة من القسوة والفظاظة، كما أن
التهكم أسلوب فعال من أساليب
اللامعقول، ومن ثم كان التهكم موقفاً
أخلاقياً، كما هو تعبير عن تمرد (٥٩).

إن عالمي بيكيت ويونسكو مؤسسان
على وعي واضح بفراغ الحياة وحاجاتها

والشيء الواضح من خلال المسرحية
أنه لا مكان للحل الديني، مثلاً بالنسبة إلى
الإنسان المعاصر، ففكرة اللجوء إلى القوى
العليا.. لم تعد قائمة، ولم تعد ممكنة في
عالم عرف القنبلة الذرية والهيدروجينية،
وذاق مرارة الحروب البشعة والكوارث
الناجمة عنها، وعانى كثيراً من الدمار
والاستعمار وحلت به أزمات اقتصادية
خطيرة، أدت أولاً إلى حرمانه من نعمة
الأمان بصفة عامة، وثانياً إلى تشوّه
المجتمع بطريقة ما. لم يعد هناك مكان
للقيم العليا التي يستند إليها الإنسان في
سلوكه، والتي يعتمد عليها في تصرفاته
الشخصية والاجتماعية. ففكرة الإيمان
ذاتها اضمحلت أو اختفت على أثر كل ما
حدث من أزمات وكوارث، ولم يعد يسمح
للإنسان بإلقاء عبء وجوده على أحد
سوى نفسه، فعليه أن يتحمل مسئولية
قدره ووجوده، مثلما أوضحت الفلسفة
الوجودية، ومن بعدها (فلسفة العبث
نفسه) (٥٥)، فلا يمكن لإنسان أن يرجع
بمسئولية وجوده إلى قوة عليا يعتمد
عليها في كل شيء ويعمل بها حدوث أي
شيء.

لقد صار حتماً على الإنسان إذن أن
يتحمل بشجاعة، وبصفة شاملة معنى
وجوده، مع علمه بأنه لا عون له ولا أمل
في الفرار من المصير، كما صار عليه ألا
ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية،
فالوجود البشري يأتي من العدم ويفنى
في العدم، وإلى أن تحل النهاية، على
الإنسان أن يواجه واقعه، على نحو ما
تفعل شخصيات المسرح (٥٦).

والواقع فإن الدراسة التي كتبها
بيكيت عن بروس قد احتوت بذور
أعماله اللاحقة، وفيها يتحدث عن امتلاك
الحب والصداقة واستحالة التواصل.

إلى المعنى. وإذا كانت الصورة التي يقدمانها لنا أحيانا صورة لا تكاد تطاق، فهما يعرضانها بطريقة هزلية، لأن الهزل هو «حسد اللامعقول». ولكن هذا الهزل لا يعمي أبصارنا قط عن هول موقفنا، بل على النقيض من ذلك قد يجذب انتباهنا إليه مبرزا الحركة الآلية اليائسة التي أطبقت علينا، وكلا المؤلفين — وقد أيقن فيما يبدو أنه لا يوجد نظام يمنح الحياة اتجاهًا — يظهر هنا على عالم يناصب الإنسان العداء. إنه لدى بيكيت عداء الغيبة، وعدم استجابة حاجات الإنسان، والفراغ الذي كان يأمل الإنسان أن يجد فيه كيانا ذا معنى ما. وأما عالم يونسكو العدائي فهو أشد خطرا، إذ أن هذا العداء لا يتمثل سلبيا في غيبة من يرجوه، بل في محضر ما نبغضه (٦٠).

● إن فلسفة العبث عند «البركامي» تذهب إلى أن الوجود الإنساني — مغترب — يستعصي على الفهم، فالإنسان يعيش في هذا العالم، إلا أنه لا يفهمه، ولا يفهم وظيفته فيه. إنه مشرد غريب مضطرب إلى التجوال فيما لا بد أن يظهر في نهاية المطاف، خواء غير مفهوم بالنسبة إليه، ويؤدي الإنسان وظيفته في هذا التيه عن طريق تخليص نفسه فيما يشبه الغيبوبة من أي احساس بالحقيقة الواقعية، سبيله إلى هذا ضروب شتى من المعتقدات الزائفة. والانكباب على أعمال رتيبة سهلة تجعله يتوهم أن له بعض الأهمية، وخداع نفسه حتى يعتقد أنه ليس وحيدا. والواجب الذي حدده كتاب العبث لأنفسهم هو تجديد هذه المعتقدات مما فيها من زيف، وهز الناس هزة عنيفة تجعلهم يتحققون مما يقوم عليه وضعهم من عبث ولا معقولية (٦١).

ويرى «كامي» الصدام بين إرادة

الإنسان وبين لا معقولية العالم، فالإنسان يريد أن يعقلن العالم، ولكن العالم غير قابل للعقلنة، ومن الهوة بين الاثنين — الهوة التي لا تجتاز — يتكون لدى الإنسان إحساس الأبسورد [العبث]، ولكن أين تذهب إرادة الإنسان في هذه الحالة؟ فالإنسان يريد أن يجعل للحياة معنى رغم علمه بأنها بلا معنى، وأن يصنع منها قيمة، مع أنه يدرك أن لا قيمة لها (٦٢)، والنتيجة الختامية لعملية العبث هي رفض الانتحار، والاستمرار في الصراع اليائس بين التساؤل وصمت الكون (٦٣).

وعليه فإن العبث عند كامي، علاقة... علاقة بين الفرد والعالم.. وهي علاقة تطابق بين الاثنين. والعبث — عند كامي — ليس شيئا في ذاته، ولكنه مواجهة بين اثنين، والاثنان ليسا هما العبث في ذاته، إنهما خارجان عن ذاته، وهما الوجود وعقل الفرد (٦٤).

● والاعتراب في مسرح إدوارد إلبى، ليس هو الاعتراب الشائع المؤلف، الذي يتمثل في إقامة الإنسان وحيدا في مكان، أو انتقاله وحيدا من بلد إلى آخر، إنما هو الاعتراب العميق، الاعتراب الكامل، الاعتراب الذي يبدأ من المستوى البيولوجي حتى يصل إلى المستوى الروحي، مارا بالمستوى الاجتماعي. وهذا ما عبر عنه «إلبى» على لسان «جيري» بطل «قصة حديقة الحيوان» بقوله: «يا لها من محاولات كثيرة تلك التي بذلناها من أجل الاتصال... الاتصال بأي شيء، بأي شخص، بأي كائن حي، أو غير حي» (٦٥). وإذا كان مسرح اللامعقول — في رأي إلبى — مسرحا عصريا بمعنى أنه يعكس حقيقة هذا العصر بصدق شديد، فهو — بهذا المعنى — المسرح الواقعي الوحيد في

فتجعلهما يؤمنان بما لم يستطيعا الإيمان به من قبل (٦٦).

لم يبق شيء في العالم جدير بالاعتناء والاهتمام، غير آلة الحظ العيماء، ففي عالم أعمى يكون وجود مثل هذه الآلة ضرورة حيوية. ومن هنا نجد فكتور وآرثر متجانسين مع واقعهما، متوازنين في مسارهما مع الخط العام لفعاليات الآلة، التي يتحكم فيها الحظ بصفته الآلة القادر على كل شيء المهندس المسير لجميع خطوط الآلة، والباعث على الحيوية في تحركات هذه الخطوط.

وإذا كان العالم الذي يحيط بالبطلين مرتبكا، متداخل الأجزاء، بعيدا عن الاتزان والمعقولة والمعنى، فمن المناسب بل من المعقول عقلا، أن تكون الآلة التي تمثل العالم، على قسط كبير من الارتباك والتداخل والتشوش واللامعقولة. وإذا كان العالم لا يقدم شيئا لمن يسأله شيئا، لأن فاقد الشيء لا يعطيه، فإن البطلين محقان في البحث عن عالم غير هذا العالم، حتى لو كان هذا العالم المبحوث عنه لا يتعدى تلك الآلة التعييسة الحظ، التي تسمى - آلة الحظ. وهكذا يصح لنا أن نقول: إن عجز فكتور وآرثر عن الوصول إلى هدف ما في العالم، حملهما حملا على الواقع تحت سيطرة الآلة السحرية. وبذلك فقد فقدنا كل اتصال بعالمهما السابق، وفقدنا الاتصال هذا، هو المفارقة الأولى في تغريب شخصيتي البطلين. أما المقارنة الثانية، فتتحقق في فشل الآلة لإنجاز أي هدف من أهداف البطلين، وتفويت الفرصة عليهما للوصول إلى مقاصدهما، وبذلك يتم فعل التغريب الإزدواجي في القضاء على آمال البطلين. ولأن «أداموف» قد نجح في أن يربط بين وجود الآلة ووجود المجتمع

عصرنا، وأن ما يفترض النقاد أنه المسرح الواقعي التقليدي الذي يكتب الآن، لا يقدم لنا صورة حقيقية من أنفسنا، وإنما يقدم لنا في الأغلب الأعم صورة مزيفة.

● وتلعب الآلة دورا خطيرا في اغتراب الإنسان وتشويؤه في أعمال مسرح العبث، ففي مسرحية «بنغ بونغ» والتي تعد إحدى روائع مسرح اللامعقول، فتمتاز بجو آلى خاص، وحياة رتيبة مرعبة وهي مع رتابتها تخلق لب بطلي المسرحية فكتور طالب الطب، وآرثر طالب الفن، إذ يجدان فيها ما لم يجدها في حياتهما الخاصة من متعة وجاذبية وأمل. وهذا التناقض بين الرتابة والجازبية، تناقض قد يكون مؤلما بالقياس إلى البطلين أول وهلة، ولكنه تناقض أساسي في حياتهما، ومن هذا التناقض ينبعث [عنصر التغريب] الذي يحل الآلية محل مرونة الحياة. فالطالبان بعد أن عجزا عن التكيف بحياتهما السابقة، يجدان في عمل الآلة الصماء ما يعوضهما عن حياتهما الماضية الخاسرة. إنهما يتفعلان مستقبلا مشرقا في كرة الحظ، التي يضعان فيها كل ما يملكان من أمل ونفود. ويتصوران خيبتها - من طريق الآلة - نجاحا لا بد له أن يتحقق، وبحلول الآلة محل الحياة الاعتيادية المبتذلة، تصبح الآلة نفسها، غرضا ووسيلة في الوقت نفسه، ومع تفاهة هذه الآلة وما يكتنفها من جهد ضائع، وهدف صبياني مبعثر للحياة، فإن هذا الشيء يحول كلا من هذين الشابين المعذبين المنهوكين إلى شيئين تابعين له، بل ذليلين لا ينفصلان من هذا الغول.

إن «بنغ بونغ» استطاعت أن تجعل من الآلة قوة جبارة، ساحرة جذابة، من أجل أن تغوي فيكتور وآرثر إغواء شديدا،

الذي تمثله هذه الآلة في وحدة منسجمة كل الانسجام، ومن هنا خلق التماثل التام بين الحياة وبين هذه الآلة. وسواء أكانت هذه الآلة تمثل نظاما اجتماعيا معينا، أم مطلق الحياة، بمعناها العبثي التافه السقيم، فإن الذي يجلب النظر في هذه الآلة، قدرتها العجيبة على نقمة البطلين وسخطهما وقدرتهما الحركية خارج نقاطها وبمعزل عنها. ومن هنا نجد الاندماج بين شخصيتي البطلين وشخصية الآلة تامة، بحيث تصبح الآلة تجسيدا عجيبا لشخصيتي فكتور وأرثر (٦٧).

● ويلعب مفهوم الرحيل والسفر، والاغتراب، دورا هاما في حياة شخوص مسرح جورج شحادة. فالأشياء كلها تستعصي على الشخص المقيم.. البيت قبر آخر، وكل من يلزم البيت ميت آخر.. فالأشياء كلها تستسلم لمن يقيم في السفر، ثمة دائما حياة أخرى، ويمكن آخر يعيد بهما السفر، إنهما الضوء الذي ترصده ويتجه نحوه شخوص جورج شحادة. السفر اكتشاف، في السفر نعرف الحضور والغياب في آن.. الموجود وغير الموجود، الغياب يزداد تبعا لازدياد الحضور وصحيح أن نهاية السفر الموت - لكن لا موت السفر بل موت المسافر. غير أن الموت هنا امتلاء... فالمسافر يبحث دوما عما يملأ فراغه، وليس الموت في نهاية سفره إلى جزء، مما يملأ هذا الفراغ. السفر بذاته نداء حياة لأنه جذر حياة. إنه اقتران بالزمن، بالطفولة وطرفها الآخر الشيخوخة... الجذر والثمرة، هكذا يعود المسافر نقطة الوصول تتوحد مع نقطة الرحيل.. الطريق دائرية الطريق هي زمن الفصول.

إن في شخوص جورج شحادة شيئا

من شخص لا يفعل غير السفر... غير أن يذهب ويغامر ويبحث، شخص يتجه إلى الأمام، ولا يهمس إلا به، يمضي دون أن يلتفت إلى الوراء، يمينا أو شمالا، لا يعود، لا يتوقف لا يأبه... جزء من مبدأ الحركة في الكون من الصيرورة لا من الكينونة. ومن يذهب أي من يسافر، لا وقت له ليقيم، أي ليكون، فمن يذهب هو وحده من يعمل (٦٨).

● إن معيار الكمال في مسرح اللامعقول، ليس طلاوة الابتكار، وعمق الضرورة، وبراعة الصياغة فحسب، بل إنه على الأخص أصالة الرؤية وصدقها. فمع كل الحرية التي يعترف بها مسرح اللامعقولي لأبنائه في الابتكار والتلقائية فإن هذا المسرح يعنى بنقل تجربة وجود، وهو إذ يفعل ذلك يحاول أن يكون شريفا وغير هياب في عرضه لحقيقة الوضع الإنساني، وهذا هو الاعتبار الذي يمكن في ضوءه حل الخلاف الوهمي بين المسرح الواقعي ومسرح اللامعقول. إن الاستكشاف المخلص للحقيقة الداخلية، ليس أقل صدقا عن استكشاف حقيقة خارجية.

ودائما ما تبدو الظواهر اللامعقولة غريبة مثيرة للدهشة المحيرة، ربما كان ثمة سبب للوجود أبعد من متناول عقولنا. إن كل شيء لا معقول إلى الحد الذي يصبح المرء إزاءه: محال.

محال أن يقف الأمر عند هذا الحد، ربما كان ثمة ما هو أبعد من العقل، ربما كان ثمة سبب معقول لكل شيء... ربما... من يدري؟ ومن ثم كان ادعاء اليقين شيئا ممجوجا، ولهذا أيضا كان الخيال مبررا ومشروعا. ويجب أن نقف على الدوام جميعا صائحين سنقاوم.. سنقاوم كل شيء.. حتى هذا اللامعقول الذي يحيط

بنا، هناك دائما الأمل.. الميثوس منه، كما عند بيكيت (٦٩).

الهوامش

[القاهرة: دار الفكر العربي للطباعة والنشر: ١٩٦٧] ص ١٢٢.

(١٣) د. نعيم عطية، مسرح العبث [القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢] ص ٢٠.

(١٤) مسرح العبث في فرنسا، مرجع سابق، ص ١١٤.

(١٥) [ملاحظات، وملاحظات عكسية، ص ٩١] أوردها مترجمة د. نعيم عطية، مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١١٩.

(١٧) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١٢.

(١٨) عثمان نويه، حيرة الأدب في عصر العلم [القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩] ص ١٦٤.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٦٣.

(٢٠) حول مفهوم التغريب في مسرح بريخت - تفصيلا، يمكن الرجوع إلى: د. أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي [القاهرة: الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩] ص ٩١ - ١٢٨.

(٢١) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٢٢) لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر [القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ب. ت.] ص ٢٥٢.

(٢٣) د. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر [القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٥] ص ٨٢، ٨١.

(٢٤) إن عملية القضاء على شخصية الفرد، هي الآفة التي تصيب المجتمع

(١) خالد محيي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي [دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧] ص ٢٥.

(٢) د. أحمد أبو زيد، الاغتراب، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، إبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٩، الكويت، وزارة الإعلام، ص ٤.

(٣) حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة [القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦] ص ١٣.

(٤) المرجع السابق، ص ١٢.

(٥) د. حمادة ابراهيم، التقنية في المسرح (اللغات المسرحية غير الكلامية) [القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧] ص ١١٧.

(٦) د. حمادة ابراهيم، مقدمة الترجمة لمسرحيات يونسكو. (من المسرح العالمي، ١/٣٧، أكتوبر، ١٩٧٢، الكويت، وزارة الاعلام، ص ٤٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٤١.

(٨) التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ٤١.

(٩) جوزين جودت عثمان، مسرح العبث في فرنسا، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد ٣، إبريل - مايو - يونيو، ١٩٨٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١١٣، ١١٤.

(١٠) جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبد المنعم اسماعيل [بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩] ص ٩٨.

(١١) المرجع السابق، ص ٩٧.

بالتعفن والفساد.... وهي من صنع أناس ينشرون بين أفراد المجتمع الشعوذة والتضليل. انظر مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق / ١٠٨.

(٢٥) د. حمادة ابراهيم، مقدمة ترجمة مسرحيات بونسكو، ١/٣٧ (من المسرح العالمي) اكتوبر ١٩٧٢، الكويت، وزارة الاعلام، ص ٤١.

(٢٦) المسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٢٧) جلال العشري، لن يسدل الستار [القاهر: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٩] ص ٦٠ فالبطل «بيرانجي» مثلا، عندما يقف في نهاية مسرحية الخريت يعلن أنه البطل الوحيد وأنه الإنسان الأخير، وأنه سيدافع عن حريته وأدميته حتى ولو اضطر إلى محاربة العالم كله، وإنما يؤكد بموقفه هذا حرية الفرن

باعتبارها أعلى قيمة في الحياة، انظر: المرجع السابق، ص ٦٥.

(٢٨) وهو يبدو واضحا في مسرحية يونسكو السياسية [الخرايتي] حيث يتعرض المكان للاستعمار النازي، الذي حول المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية - في مخيلة الكاتب - إلى الخريت، أي إلى نوع شرس وقاس من الحيوان، يزداد ضراوة عندما يثار، ولا يعرف أنيسا أو أليفًا، بل يعيش دائما منعزلا وحيدا. انظر: مسرح العبث في فرنسا/

مرجع سابق، ص ١١٤ والواقع فإن مسرحية الخريت هي بل شك ضد النازية، وتهدف إلى مقاومة الهستيريا الجماعية، ومكافحة تفشي الأوبئة الذهنية التي تنتشر وراء قناع والأفكار التي ليست سوى أدواء جماعية خطيرة، مصدرها الهوس والنزوات والمطامع الشخصية. انظر: المسرح الفرنسي

المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٥١.

(٢٩) إن سيطرة المادة غير المفكرة (أو الميتة) ما هي إلا تجسيم جديد لهذا العالم الظالم الذي يسحقنا على الدوام، ويمنعنا من تحقيق الامكانيات الروحية المرتبطة بطبيعتنا. انظر: مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ١٧٩.

(٣٠) [التحول أو صورة الميثامورفوسيس، أي صورة تحول الكائن الحي من نوع محدد إلى نوع آخر، وقد لجأ اليونان إلى هذا جميعا لتصوير رؤاهم الأصلية للحياة وعالم الكائنات الحية، فسمعنا عن بروكتي التي تحولت إلى طائر، وكادموس الذي تحول إلى أفعى، الخ. انظر: دراسات في المسرح والشعر، مرجع سابق، ص ٦٩، ٧٠.

(٣١) التقنية في المسرح. مرجع سابق، ص ١٢٠.

(٣٢) مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ١٣٢، ١٣٣ لاحظ هنا الإشارة إلى شخوص مسرحيات يونسكو [المغنية الصليبا - جاك والإمثال - المستقبل في البيض - ضحاي الواجب].

(٣٣) يوجين يونسكو، مسرحية الكراسي، ترجمة د. حمادة ابراهيم، (المسرح العالمي) ١/٣٧، اكتوبر ١٩٧٢، الكويت، وزارة الاعلام، ص ٣٥٨.

(٣٤) مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٣٥) د. هيثم أبو الحسن مهرجان المسرح المصري الفرنسي، مجلة المسرح، العدد التاسع، السنة الأولى، مارس ١٩٨٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥١، ٥٢.

(٣٦) مسرح العبث، مرجع سابق ص ١٨١.

(٣٧) لن يسدل الستار، مرجع سابق،

ص ٦٢.

(٣٨) المرجع السابق، ص ٥٩.

(٣٩) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١١٥.

(٤٠) يوسف عبد المسيح ثروت، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى [بغداد: منشورات مكتبة دار النهضة، ط ٢، ١٩٨٥] ص ١١.

(٤١) التقنية في المسرح، اللغات المسرحية غير الكلامية، مرجع سابق، ص ٤٠، ٤١، ٤٢.

(٤٢) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٤٣) ماهر شفيق فريد، عالم صمويل بيكيت، مجلة المسرح، العدد ٨، السنة الأولى، فبراير ١٩٨٢، ص ٢٠.

(٤٤) لن يسدل الستار، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٤٥) بهاء طاهر حول مسرحية في انتظار جودو، مجلة المسرح، العدد الأول، يناير ١٩٦٤، ص ٨٩.

(٤٦) مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ٢٠٧.

(٤٧) مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق ص ٧٦، ٧٧.

(٤٨) المسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٦٤، ٢٦٥ وانظر: التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ١٥٨.

(٤٩) إن الشجرة تذكر في آن واحد بمشقة وصليب (أي آلة تعذيب ورمز ديني) وبشيء من أشجار الأدب الأسطوري، كالشجرة الأسطورية عند أهل اسكندناوة تربط الأرض بالمساء (شجرة الأجدوصول) رمز شجرة الحياة، إننا الآن في مركز العالم، في النقطة التي ينبغي أن تتبع منها الاستثارة، إذ يتهىء المشاهد ليتقبل جوجو وديدي

كممثلين للإنسانية المعذبة.

(٥٠) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٥١) المرجع السابق، ص ١٤٨، ١٤٩.

(٥٢) مسرح العبث: مرجع سابق، ص ٧٩.

(٥٣) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ١٤٩.

(٥٤) حول مسرحية في انتظار جودو، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٥٥) إن الفلسفة التي تندرج تحتها أعمال بيكيت، والتي تقوم على أساس أن الإنسان مسير لا مخير، تتمثل بأوضح صورها في مسرحياته. انظر: مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٥٦) انظر: مسرح العبث في فرنسا، مرجع سابق، ص ١١٣ إن مسرحية في

انتظار جودو، تكشف عن قلق الإنسان حينما ينتظر مجيء شيء ما يهب الحياة معنى، ويضع حداً لآلامه، وفي النهاية لا يأتي شيء، وبالتالي لا يوجد معنى.

(٥٧) عالم صمويل بيكيت، مرجع سابق، ص ٢١، والمسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٦٥.

(٥٨) مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ١٠٣. وانظر: التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦.

(٥٩) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١١، ١٤، ١٢.

(٦٠) مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ١٩٣.

(٦١) مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص ٩١.

(٦٢) عبد المنعم الحفني، البير كامى [القاهرة: دار الفكر، ١٩٦٣] ص ١٤٢، ١٤٣.

(٦٣) مسرح اللامعقول وقضايا

أخرى، مرجع سابق، ص ٦.

(٦٤) البير كامبي، مرجع سابق، ص ١٢٩.

(٦٥) لن يسدل الستار، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

(٦٦) مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، مرجع سابق، ص ٢٩، ٣٠.

(٦٧) المرجع السابق، ص ٣١، ٣٠.

(٦٨) أدوتيس، من مقدمة الترجمة لمسرحيات جورج شحادة (حكاية فاسكو والسيد بوبل) سلسلة (من المسرح العالمي، العدد ٣١/١، إبريل ١٩٧٢ الكويت، وزارة الاعلام، ص ٦، ٧.

(٦٩) مسرح العبث، مرجع سابق، ص

١٩، ٢٠، ٢١. ويمكن الرجوع إلى: حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ١٥٧.

ويرى خالد محيي الدين البرادعي، إن أعمال مسرح العبث سواء كانت ليونسكو أو بيكيت أو الياي أو أرابال، إنما تمثل أقصى حالات الوعي، وأعلى درجات اليقظة، بل تكاد تصل إلى حدود الاحتراق بوهج الوعي، فالمبدع الذي يدرك أبعاد الحالات والظواهر التي أوصلته إلى مرحلة الضياع، ليس عابثاً، بل هو أشد وعياً وأعمق الناظرين فهماً لذاته ولن حوله. انظر: خصوصية المسرح العربي، مرجع سابق، ص ٢٦.

٣. باختييه

حول الضحك والثقافة الشعبية الاحتفالية في العصور الوسطى

(ترجمة: د. صالح سعد)



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يعتبر الضحك الشعبي وأشكاله من أقل مجالات الإبداع الشعبي حظاً في مجال البحث والدراسة العلميين... فالتصور الضيق للشعبية وللfolklore والذي ساد في عصر ما قبل الرومانتيكية وانتشر من خلال مبادئ (هردر) ثم من خلال المبادئ الرومانتيكية نفسها، لم يأخذ في اعتباره على الإطلاق مواصفات كل من ثقافة (الساحات) الشعبية أو الضحك الشعبي بكل مظاهره الفنية...! بل إنه ومع التطور المتلاحق للfolklore وللنقد الأدبي، لم يوضع الشعب الضاحك في الساحات والشوارع موضع البحث المتعمق في تاريخ الثقافات لfolklore ولا نقدياً، وكذا لم تحظ مسألة الضحك سوى بمكان متواضع ضمن أغلب الدراسات الأدبية التي تناولت بالبحث الطقس والأسطورة، والإبداع الشعبي الغنائي والملحمي..

الهزلية الخ).

ثانياً: الأدب الهزلي (ولنقل التهكمي) ... والذي تظهر نتاجاته على أكثر من صورة: (شفاهية، مكتوب، فصيح، عامي ...)

ثالثاً: الأشكال والأجناس المختلفة لأحاديث الساحات الشائعة (السباب، اللعنات، الشائعات، الخ)

وعلى الرغم من اختلاف هذه الأشكال الثلاثة عن بعضها البعض، إلا أنها تمتلك وجهة نظر (إيديولوجيا) هزلية واحدة للعالم، كما أنها تمتلك أيضاً وحدتها وارتباطها العضويين، وكذا تمتلك مجموعة لا نهائية من التباديل فيما بين بعضها البعض.

العيد والاحتفال والكرنفال (أشكال الفرجة الطقسية):

ولقد شغلت الأعياد ذات النمط الكرنفالي - وما يرتبط بها من طقوس ضاحكة - حيزاً واسعاً من حياة إنسان العصور الوسطى...، فإلى جانب الكرنفال بمعناه الخاص، وممارساته ومواكبه الشوارعية والميدانية المركبة والتي كانت تمتد لأيام عديدة من أيام الأعياد مثل "عيد الحمقى" و "عيد الحمار" وغيرهما...، وجدت تقاليد أخرى مقدسة ووقحة في آن معاً، مثل ضحك الفصح *... بل وأكثر من هذا، فقد كان لكل عيد كنسي - تقريباً - جانبه الهزلي الشعبي الشوارعي، تماماً مثلما كان له تقاليده المقدسة، ومن هذه الأعياد على سبيل المثال ما يسمى بـ "أعياد الهيكل"، المصحوبة غالباً بقيام الأسواق [الموالد... المترجم] ذوات الطرائق الغنية

إلا أن ما يثير الألم فوق هذا كله، أن الملامح المميزة لطبيعة الضحك الشعبي، قد فهمت بصورة محرفة تماماً...، حيث تم توصيف وضعيته بصورة غريبة، ولا غرو... فقد تمت صياغة مفهوم الضحك آنذاك من منظور الثقافة البرجوازية وعلم الجمال المستحدث للمائئة العصر الحديث. لذا.. يمكن القول إن الغرابة الكامنة فيما وراء ثقافة الضحك الشعبي لم يتم الكشف عنها بصورة كافية حتى اليوم، على الرغم من حقيقة أن هذه الثقافة بالذات قد شغلت حيزاً ضخماً (من حيث الحجم والمعنى) في العصور الوسطى وعصر النهضة، بكل ما فيها من عالم ممتد من الأشكال والظواهر الهزلية، هذا العالم المعارض (من حيث اللهجة) للثقافة الرسمية والجادة، ثقافة الكنيسة والإقطاع في العصور الوسطى...

وعلى الرغم من التنوع الزاخر لكل هذه الأشكال والظواهر المميزة لاحتفالات الساحات والشوارع ذوات النمط الكرنفالي، وللعبادات والطقوس الهزلية، والمهرجين والحمقى، العمالقة والأقزام، الأمساخ وفرق أل (سكارموفي) مختلفة الأنواع والدرجات، والأدبيات - الباروديات الضخمة والمتنوعة ... وغيرها الكثير...

فقد عكست هذه الأشكال كلها طرازاً موحداً، وكانت تعتبر كأجزاء ضمن وحدة أو كلية الثقافة الشعبية الكرنفالية الضاحكة (الهائلة).....

ويمكن تقسيم هذه التضمينات والتعبيرات المتنوعة للثقافة الشعبية الضاحكة وفقاً لطابعها الذاتي إلى ثلاثة أشكال رئيسية هي:

أولاً: أشكال الفرجة الطقسية (الأعياد كرنفالية الطابع - عروض الساحات

والمتنوعة من مرح الساحات (والتي كان يشارك فيها العمالقة والأقزام والأمساخ والوحوش المدربة... الخ) ..

وقد كان المناخ الكرنفالي هو المسيطر خلال أيام العروض التمثيلية (مسرحيات الأسرار أو الميستريا) وعروض الفارص (Sotie)، كما كان مسيطراً أيضاً خلال الأعياد الزراعية المعروفة مثل عيد جمع العنب Vendange والتي انتقلت بدورها إلى المدن.

وكان الضحك هو ما يرافق غالباً المراسم والطقوس المحلية اليومية، والتي كان المهرجون والحمقى هم روادها الدائمون، حيث كانوا يضطلعون بإعادة تقديم لحظات مختلفة من المراسيم الجادة ولكن بطريقة تهكمية (باوردية) (مثل لحظات أو مشاهد تمجيد الفائزين في المباريات ومراسيم إعلان القوانين الإقطاعية وتعميد الفرسان ... الخ) ...

وكذا...

فإنه ما كان للحفلات العامة أن تمر دون لمحات هزلية منظمة مثل اختياري ملوك وملكات هزليين أثناء المآدب وذلك على سبيل المزاح ليس إلا أو كما يقال الضحك للضحك فقط (Roi Pour Rire).

وقد كانت كل هذه الأشكال من الفرجة الطقسية والتي نعينها هنا، القائمة على الجمع بين أساس هزلي وتقاليد مقدسة معاً... كانت جميعها منتشرة في كافة بلدان أوروبا العصور الوسطى، ولكنها تمتعت بتميز خاص وغنى ومعقد في البلاد الجرمانية وبخاصة في فرنسا...

ويمكن القطع بأن كافة أشكال الفرجة الطقسية المبنية على أساس الضحك - كغريزة - قد تمايزت بصورة مبدئية عن الأشكال الاحتفالية الدينية الجادة أو

الرسمية، الكنسية - وكذا - السلطوية الإقطاعية، من حيث أنها قد قدمت - وبوضوح - منظوراً مخالفاً تماماً، لا رسمياً ولا كنسياً، وأيضاً شعبياً (السلطوي) لرؤية الكون وللإنسان وللعلاقات الإنسانية... وكأنها أقامت على الجهة المقابلة كل ما هو رسمي عالماً آخر وحياءً أخرى هما العالم والحياة التي عاشها - بدرجات متفاوتة - كل ناس العصور الوسطى في أوقات محددة...

ولا يمكن فهم هذا الازدواج فهماً صحيحاً دون الأخذ في الاعتبار درجة الوعي الثقافي في العصور الوسطى، وثقافة عصر النهضة، فإن إهمال أو تجاهل العنصر المضحك في الثقافة الشعبية للعصور الوسطى لابد أن يؤدي إلى تحريف خارطة كل ماتلاها من تطور تاريخي للثقافة الأوروبية.

وهذا المنظور المزدوج لفهم الحياة الإنسانية والعالم، قد وجد منذ أقدم عصور التطور الثقافي، ففي فولكلور الشعوب البدائية، وجدت جنباً إلى جنب العبادات الجادة (من حيث التنظيم الشعائري)، وبجانب الأساطير الجادة، وجدت أساطير هزل ولعنات، وبجوار الأبطال، ظهر أقران لهم أو بدائل هزليون... وقد بدأت هذه الطقوس الهزلية تلفت نظر الفولكلوريين لدراساتها...

بيد أنه وفي مراحل تالية، أي في ظل ظروف ما قبل المجتمع الطبقي، وما قبل الدول والحكومات، كان كل من المنظورين (الجاد والهزلي) للآلهة وللعالم وللإنسان، كانا - فيما يبدو - كشيء واحد دون فصل، وهو عينه المبدأ الذي ظلت العصور الكلاسيكية محتفظة به إلى حين فيما يخص طقوساً معينة منفردة، بل إنه استمر ساري المفعول إلى ما بعد

هذا بقليل، إذ كانت أعياد النصر الرومانية - مثلاً - تضم فيما تضم وبقدراً متساو قادةً منتصرين مبجلين بحق، مع آخرين هزليين، وكذلك رتباً جنائزية ومراث تبجيلية وقورة، وأخرى هازلة...

إلا أنه وفي ظل السيطرة الكاملة لمرحلة الطبقات والدولة، أصبحت المساواة بين المنظورين مستحيلة، وهكذا أحييت كافة الأشكال الهزلية الواحد تلو الآخر إلى وضعية المنظور اللارسمي (الشعبي) ... ومن ثم تعرضت إلى ما هو معلوم من إعادة صياغة وتعقيد وتضمين... لتصبح هي الأشكال الأساسية للتعبير في الفكر الشعبي والثقافة الشعبية...

وإذن... إن كانت مثل هذه الأنماط الكرنفالية للاحتفال في العالم القديم (اليوناني - الروماني) مثلها مثل كرنفالات العصور الوسطى، هي - بالطبع - شديدة البعد عن الضحك الشعائري في المجتمعات البدائية... فما هي الخصائص المميزة لأشكال الفرجة الطقسية الهازلة في العصور الوسطى وما هي - قبل كل شيء - طبيعتها، أو ماهو قوام وجودها؟! فهي ليست بالطبع طقوساً دينية، كما هو الأمر في اللاهوت المسيحي الذي تتصل طقوسه بجذور وراثية مختلفة، لأن الطقس الكرنفالي القائم على أساس هزلي لا يخضع على الإطلاق لأي عقائدية كنسية متشددة (دوجماتيزمية) .. ولا لأي رهبة صوفية أو أي تبجيلية، فهو مستقل تماماً سواء عن الطابع السحري أو العقائدي (إذ أنه لا يُرغم على شيء ولا يستثنى شيئاً)، وأكثر من هذا فإن بعض الأشكال الكرنفالية تعتبر - بصورة مباشرة - (بارودياً)* موضعها هو العقيدة الكنسية.

وإذن فالأشكال الكرنفالية هي كما رأينا أشكال لاكنسية ولا دينية، فهي تنتمي إلى مجال آخر تماماً من مجالات الوجود...، إذ أنها ونتيجة لطابعها الخاص القائم على الوضوح وعلى تجسيد المادي الملموس، ومن خلال الحضور القوي لعنصر "اللعب" تكون أقرب للأشكال الفنية وخصوصاً "الفرجة المسرحية"...

وفي الواقع فإن أشكال الفرجة المسرحية في العصور الوسطى - بمعناها الخاص - مالت أو انجذبت ناحية ثقافة الساحات الشعبية الكرنفالية وبـل وأدخلت ضمنها عند مستوى معين ... ولكن..

لا تعتبر النواة الكرنفالية الأساسية لتلك الثقافة، لا تعتبر على وجه العموم شكلاً من أشكال الفرجة المسرحية الخالصة، ولا تدخل في حقل الفن... فهي تقع على تلك الحدود القائمة ما بين الفن والحياة/الواقع... فهي - جوهرياً - الحياة ذاتها، ولكن في شكل تمثيلي خاص...

فالكرنفال لا يعرف - في الواقع - التفرقة ما بين مؤد وجمهور، فهو لا يعرف الأطر حتى ولو في أكثر أشكالها اتساعاً ورحابة... فإن وجد الإطار فسد الكرنفال، (كما هو الأمر - وبالعكس - في المسرح: لو اختفى الإطار لفسد العرض والجمهور!)

والكرنفال لا يرفض أحداً، ففيه يعيش الجميع، لأنه نفسه هو كل الناس وفق فكرته الجوهرية.

وبمجرد أن يبدأ الكرنفال ويكتمل فلا معنى لوجود أي حياة أخرى، عدا الحياة الكرنفالية، إذ لافكك منه ولا مفر، لأنه لا يعرف حدوداً للأماكن أو للمساحات...

مسرحية، أو أطر، أو ممثلين، أو جمهور، وبالجمله بدون كل هذه الوصفات الفنية (المسرحية) فالشكل الواقعي للحياة كان يعتبر هنا - في نفس الوقت - الشكل المثالي للبعث....

وقد ابتدعت الثقافة الشعبية الهازلة لنفسها في العصور الوسطى أشكالاً مختلفة من المهرجين والمغفلين الذين كانوا وكأنهم موجودين دائماً (كعناصر واقعية لا كرنفالية) في الحياة اليومية المعتادة، بصفتهم ورثة الأصول الكرنفالية البدائية...

ولم يكن هؤلاء المهرجون (وكذا المغفلون) - مثل (ترييولية) في عصر فرانسيسكو الأول - لم يكونوا كلهم ممثلين أو مؤدين على منصة مسرحية لأدوار التهريج والتغفيل (كما لعب فيما بعد ممثلون كوميديون أدواراً من نوع: أرلكنو، هانز فورست وغيرها) وكأنهم كانوا دائماً وحيثما ظهرُوا في الحياة مهرجين ومغفلين فعلاً، إذ يمكن اعتبارهم من حملة التمازج الحيوية الدالة على الجمع بين الواقع والخيال متحدّين، فمثل هؤلاء البشر يكون موقعهم على الحدود ما بين الحياة والفن (مثلما هو الحال في البيئات الوسطى)، ففي الوقت الذي لم يكونوا فيه مجرد أناس مضحكين أو حمقى - بالمعنى المباشر - لم يكونوا أيضاً ممثلين كوميديين محترفين...

وكما أشرنا فإن الحياة في الكرنفال هي نفسها من يقوم باللعب أو التمثيل وبالتدرّج تصبح اللعبة أو التمثيلية هي الحياة نفسها...

فالكرنفال هو الحياة الثانية للشعب، حياته القائمة على أساس غريزة الضحك في بدائيتها، حياته الكرنفالية، تلك الصفة التي تمتعت بها - كميزة - كافة أشكال

وفي زمن الكرنفال يمكن العيش فقط وفق قانونه هو، وقانونه هو الحرية... يأتي الكرنفال بالمرح طابعاً وسمه، ليصبح هو حالة العالم كله التي تؤشر ببعثه وتجده الذين يشارك فيهما الجميع.

وهذا المبدأ الكرنفالي، هو نفس ما وجد عند الرومان بحذافيره، فهؤلاء الساورينال قد عاشوا ملء عصرهم واقعياً (ولو مؤقتاً) كما يجب أن يعاش على أرض الساتوران في العصر الذهبي...، لكن التقاليد الساتورنالية لم تختف، بل ظهرت حية في كرنفال العصور الوسطى الذي استطاع بقوة وامتلاء - ودون سائر أعياد العصور الوسطى - أن يجسد هذه الفكرة من خلال المرح المتجدد...، فأعياد العصور الوسطى الأخرى ذوات النمط الكرنفالي، كانت مقيدة - بصورة أو بأخرى - في تجسيدها لفكرة الكرنفال بصورتها الخالصة والكاملة... ولكنها ظلت حاضرة، حية بشكل محسوس مع تقدم الزمن تجاه نظام الحياة التقليدية (الرسمية)...

وهكذا...

فإن الكرنفال - في علاقته بالفن - لم يكن أبداً شكلاً فنياً لفرجة مسرحية إنما كان شكلاً واقعياً (ولو مؤقتاً أو بصورة آنية) للحياة نفسها، تلك الحياة التي لم يكتف فقط بمحاكاتها أو تقليدها، ولكن انغمسوا فيها فعلاً وواقعاً (في زمن الاحتفال) ... وهو ما يمكن التعبير عنه بقولنا:

إن الحياة في الكرنفال تلعب مقلدة - أو مستعيدة - شكلاً آخر حراً لحقيقتها الأصلية، حققت البعث والتجدد في أفضل صور البدايات (وذلك بدون منصات

بالزمن، ففي أساسه يكمن مفهوم محدد ودقيق للأزمنة الطبيعية والبيولوجية والتاريخية...، وفوق هذا فإن الاحتفالات كانت وعلى مر عصور تطورها التاريخي مرتبطة باللحظات الحرجة والمتأزمة في حياة الطبيعة والمجتمع والإنسان... لحظات الموت والبعث... فالدورات والتجديدات كانت دائماً في مقدمة الإدراك الإحتفالي للعالم...، فهذه اللحظات بالذات - داخل أشكال احتفالية ملموسة - هي ما يخلق الخاصية الاحتفالية للاحتفال أو للعيد.

وفي ظل ظروف الحكم الطبقي - الإقطاعي في العصور الوسطى، فإن هذه الخاصية الاحتفالية للعيد، أي تلك الرابطة بينه والأهداف العليا للوجود الإنساني (البعث والتجدد - أو الخلود بكلمة واحدة) لم تكن تقوى على التواجد بصورة محسوسة بهيئتها الكاملة والنقية إلا من خلال الكرنفال، وعلى الجانب الشوارعي - الشعبي للأعياد

الأخرى... فالاحتفالية - هنا - قد أصبحت هي الشكل الثاني لحياة الشعب، والزمن الحاضر لمملكة الخيال،.. يوتوبيا الجماعية والحرية والمسأوة والخصوبة...، بينما لم يكن للأعياد الرسمية في العصور الوسطى، سواء الكنسية منها أو الحكومية - الإقطاعية، لم يكن لها أن تفلت من التصور المادي - المحسوس للعالم، ولم تبدع لها أي حياة ثانية، بل على العكس... فإنها كرس، وأقرت نظام الوجود القائم وعملت على توطيده، فالارتباط بالزمن يصير هنا شكلياً، وأما الدورات والأزمات فتحال كلها إلى الماضي...، فالعيد الرسمي - في جوهره - لا ينظر إلا إلى الخلف، إلى

الفرجة الطقسية الهزلية في العصور الوسطى.

وقد كان لكل هذه الأشكال اتصالاً ما - ولو من بعيد - مع الأعياد الكنسية، لكن الكرنفال لم يكن بتزامن مع أوقات الاحتفال بأحداث التاريخ المقدس، ولا بحياة القديسين، فقد كان يجاوز الأيام الأخيرة قبل الصوم الكبير.

أما الصلة المحسوسة لهذه الأشكال فهي صلتها بالاحتفالية الوثنية القديمة من نمط أعياد الخصب، والتي كانت تتضمن طقوسها ذاتها العنصر الهزلي المضحك.

إن الاحتفال - عموماً - هو شكل أصلي أو صيغة أولية للثقافة الإنسانية، ومن ثم فمن الصعب تفسيره أو انتزاعه عن الشرطية العملية وعن الفعل الاجتماعي الكلي، أو - كما في أكثر الوصف وقاحة - عن الرغبات والغرائز الفيزيولوجية التي تعبر عن نفسها في أوقات الفراغ...

وقد امتلك الاحتفال يوماً مضموناً جوهرياً، عميقاً، دالاً وشمولياً...، فليس أي «تمرين» ضمن عملية تنظيم وتهذيب الجهد الجمعي، ولا أي «لعبة» خلال العمل» ولا أي إجازة أو راحة في العمل... يمكن أن يصبح - في ذاته - احتفالاً...! فلكي يصبح هؤلاء احتفاليين لا بد من إضافة شيء ما إليهم، شيء من وسط وجودي آخر، من وسط أيديولوجي - روحاني (ميثافيزيقي)...، فلا بد هنا من الحصول على الاعتماد والتوثيق ليس من عالم الوسائط والشروط الضرورية، ولكن من عالم الأهداف العليا للوجود الإنساني، أي من عالم المثل... وبدون هذا لا يمكن أن توجد أبداً أي احتفالية... وقد امتلك الاحتفال دائماً علاقة حية

عمل على تشوييها باستمرار. لكن هذه الاحتفالية الأصلية لم تكن لتطبق صبراً، ولذا حدث وأن تم احتمالها أو السماح بها بل وحتى الاعتراف بها قانونياً خارج الضفاف الرسمية للعيد، وتم منحها الساحة الشعبية أو الشارع مكاناً للوجود.

وفي تناقض مع العيد الرسمي كان الاحتفال بالكرنفال كنوع من التحرر الزمني عن الحقائق السلطوية وعن الطبقة الحاكمة، ومن الاستبدال المؤقت لكل العلاقات الهرمكية والامتيازات والأوامر والنواحي...

فقد كان هذا احتفالاً أصيلاً بالزمن، وعيداً للتحول، والتغير، والتجديد، يناصب العداء كل ما هو أبدي، مطلق، نهائي... ناظراً نحو المستقبل المبهم، اللامكتمل....

الماضي، وهذا الماضي هو ما يُكرس حياً - مستمراً - في الزمن الحاضر، وأحياناً ما يؤكد العيد الرسمي - ولو على خلاف الأفكار السائدة - على استقرار وثبات وديموقة الوضع الكوني القائم في كليته: الهرمكية (التراتبية)، الديانات، السياسات، القيم، الأخلاقية، القواعد، المحظورات القائمة.

وإذن فالعيد - رسمياً - عبارة عن مهرجان منظم للاحتفال بالحقائق المهيمنة والسلطوية تلك التي كانت تقدم بوصفها حقائق أبدية لا تتغير ولا تنقطع....

ولذا لم تستطع نغمة العيد الرسمي سوى أن تكون لهجة جديدة، أحادية، صارمة، أما النواة التهمكية فقد كانت غريبة على تلك الطبيعة، ولهذا السبب نفسه عمل العيد الرسمي على تغيير طبيعة الاحتفالية الإنسانية والأصلية، ومن ثم

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهوامش:

* من مقدمة كتاب إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى والرينيسانس ميخائيل باختين، دار الآداب الفنية، موسكو، ١٩٦٥.

Festa Stultorum *

Risus Pachaliso **

* محاكاة تهكمية ساخرة (نأوره) - المترجم.

مع وليد إخلاصي...

■ ستون عاما
من دهور حلب

■ أربعون صبية
طالعة من
الحروف

■ كثير من
استفهامات
الأجوبة

● واجهه بالأسئلة:

نجم الدين سمّان

○ الحوار مع الآخر... متعة جمالية،
ومثلما تحاول أن تستكشف الآخر
وتحرضه بأسئلتك، يستكشفك
الآخر ويحرضك بأجوبته.. إنها
لعبة فنية تصبح أكثر امتاعا إذا كان
الآخر وليد إخلاصي بفطنته
الحاضرة دوما.

به، أسفارك التي تثير غيرتي الاعتيادية،
تفاحتك الصباحية مع فنجان القهوة، ثم
لن أدخل في الأسرار والنوايا.. ما شأن
هذه الستين بك ومعك؟

● أما تزال فيها ممسكا بالطفل الذي
فيك؟، أم بخطاياك الفنية، أم أن الرجل
فيك قد طغى وتكبر؟!.

— كنت أنتظر تلك اللحظة منذ زمن
بعيد. أن أبلغ الستين يعني أن أقرب أكثر
من الجيل الشاب. عندما كنت في الثلاثين
كان عمر ابني سنة واحدة، أي أن عمري
كان ثلاثين ضعفا من عمره. اليوم بلغ هو
الثلاثين تقريبا وبات عمري ضعف عمره
فقط، أفليس هذا اقترابا من جيل الشباب؟
قضية العمر البيولوجية لا تشغل بالي
كثيرا مادمت أمشي وأرى وأسمع وأتكلم
وأقرأ وأقاتل. إنها قضية العمر المعرفية،
أن أتعلم وأن أعثر على فرص أكبر في إيجاد
صيغ جديدة ومقبولة من الآخر، هي
المشكلة. عني يقين أن ما فعلته سابقا من
كتابة أو اكتساب معرفة هو (بروفة) لما
سيحدث بعد ذلك، لذا تزداد لهفتي لكي
أقطع نقطة الستين تلك والتي تعتبر في
العرف الاجتماعي الشرقي رحيلا نحو
السكون والاستسلام، من أجل أن أحقق
حضور تجاربي الماضية في عمالي
الجديدة.

● أضفت لحلب بابا على ابوابها هو
«باب الجمر»، و«ضريحا هو» مقام
ابراهيم وصفية»، و«دارا للمتعة»، ثم
قمت باعادة بناء قلعتها حسب هواك
وكشف ممراتها السرية تحت شرايين
المدينة في «الحنظل الأليف» وفي
سواها..

نتجاوز إذا هذه الكلمات الأولى، وندخل
معا لعبة الحوار والمواجهة..

● ألمح أكثر من «غليون» أثر لديك،
وعدة اقلام على الطاولة.. قلما للقصة،
وأخر لمسرحية، وثالثا لرواية. ورابعا
لمقالاتك الصحفية الاسبوعية،
 وخامسا.. وسادسا.. وسابعا لتوقع
به على كشوف مبيعات القطن السوري
في العالم!. ما حكاية هذه الاقلام معك؟
ثم ما حكاية كل هذه الغلايين؟!

— هل يمكن تصور الحياة من غير
أقلام. جربت الآلة الكاتبة ففقدت حرارة
الاتصال مع الورق وباتت الكلمات مرتبة
وأما المعاني فباردة وأحيانا مشوشة.
أنظر أحيانا إلى الكومبيوتر بطموح
استخدامه للكتابة ولكنني أخاف أن
يسيطر عليّ فأتحول إلى ميكانيكي يستلبه
قانون تقسيم العمل الصارم.
أقلامي كثيرة لأنني استأنس بها.
وجسد القلم أحيانا يشبه المرأة التي
تحب، يثير في نفسك الرغبة في التحليق إلى
أقصى مدى من روحانية الفعل المادي.
الأقلام. الغلايين. زوايا الدار ورفوف
المكتبة. اللوحات الفنية.. كلها عناصر
لتحقيق الألفة. الألفة هي الدفء. وكلما
شعرت بالبرد أنادي: دثروني.. دثروني
إني مغرم بأنسنة الأشياء التي
تخصني.

● ها قد دخلت بوابة الستين....

— يبدو لي أنك تنافح أكثر عن عاداتك
اليومية.. لم تستقل من العمل مثلاً أو
تتقاعد، تتواجد في المقهى ساعة في المساء
ما أمكنك ذلك، غليونك المؤبد بك.. المتأبد

هل حلب لعبة بين يديك؟!

الذهنية المركزة هي ما يصنع خياراك في البناء، خاصة في مجموعاتك القصصية: «الطين - الاعشاب السوداء - التقرير - موت الحزون»، وستلاحظ معي كم تختلف أجواؤها عن حميمية التفاصيل في آخر مجموعاتك القصصية «ما حدث لعنتره»، وبالطبع، ينسحب ذاك على ما كتبت من مسرح أو رواية؟

- انت الذي يستطيع أن يكتشف مالم استطع اكتشافه. قد يكون في قولك الصواب، فأنا مع ازدياد العمر أزداد عاطفية تخالطها سذاجة التعاطف مع الظاهر بالرغم من ازدياد حدة العقل وهو يفكر.

لا جدال في أن التحولات تصيب الانسان كما تصيب الرياح صخرة فإذا بها مع شدة الرياح تتكشف عن لمعان ينم عن جوهر الصخرة، فإذا هي ضعيفة بالرغم من صلابتها. على أي حال، فأنني عاجز عن المتابعة النقدية لتحولاتي الأساسية ولكني أقرُّ بها لأنها جزء من ضعفي الانساني أو أنها جزء من قوتي. البحث عن التفاصيل جانب من الشيوخة، والتي قد تكون في الحياة اليومية عجزاً، وفي الحياة الفكرية اقتراباً من ملامسة الجوهر بعد أن كان (الشكل) يفتننا في شبابنا الأول.

● ظلال الثقافات تتلامح في مجمل انتاجك الابداعي.. دعنا نذكر معا: مسرحيتك «أوديب - مأساة عصرية»، أحلام المسيح في مجموعتك «التقرير»، ظلال «فاوست» وقد صار شيطانه أرملة في مسرحيتك «من يقتل الأرملة»، قبور الشرق المهيبة التي تنغلق على

— حلب امرأة جميلة، سرها في شيوخختها التي تحتفظ بغضونها تحت الجلد وحلب أكثر العاهرات فضيلة، لأنها تمنحك جسدها باخلاص لكنها تختار عشاقها بانسجام مع نفسها. تداريك في ضعفك وتواسيك في محنتك، لذا فهي منصفة مع محبيها ومتمردة على الذين ينكرونها في الباطن ويتوددون اليها في الظاهر.

حلب بحاجة إلى من يفهمها في مسيرة العصور التي رحمتها أو تألبت عليها، وحلب مدينة أليفة صبورة، تتقلب معك على سرير الخيال لكنها تتقلب عليك إذا ما استهنت بحبك لها، لذا فهي مطواعة تسمح لك بتخليها على الطريقة التي تراها لتحقيق التواصل معها.

حلب ليست آثاراً وموقعا جغرافيا متميزا وحسب، انما كائن من لحم ودم ومواقف في التاريخ، لذا فهي لا تعرف الجمود، وتشكيلها سهل مادمت تفهمها في خيرها وشرها. تكشف لك عن أسرارها اذا ما امتلكت البصيرة، وتصبح لك مرئية في العمق إذا ما كانت لديك الرؤيا.

أما أنا فلم أضف على (حلمي) بابا جديدا او مقاما، بل كشفت الستر عن حقائق موجودة لا يراها إلا من أحبها.

● في مناخات كتاباتك، حيث الادوات متاحة كلها لديك، لاعادة تشكيل الواقع تقويضه او استخلاص «زهرة الصندل»، نلمح سعيك الدائب نحو بنائية متقنة كأنها على مثال ما تهيا لدماغك وهو يتكون تحت اجنحة أبيك، الشيخ المتنور، ثم وهو يتبلور في سياق دراستك العملية المحضة.. ولكن

● وأما المرأة في اعمالك، فلها وجهان.. غولة معاصرة في ملابس أنثى فانتة، مثيرة حتى التهلكة... وانسانه ملتبسة بأحلامها وبانكسارات روحها البيضاء، إنها تشغل في ابداعك حيزا واسع الطيف بوجهيها هذين..
ما تمثله «اسمهان» في روايتك «دار المتعة»، «مدام لولو» في مسرحيتك «من يقتل الأرملة».

ثم، على طرف نقيض «المهندسة ليلي» في روايتك «الحنظل الأليف»، «الخالة» في «أذن الفيل» من مجموعتك «ما حدث لعنتر»، صفة في مسرحيتك «مقام ابراهيم وصفية».
هل أتابع، أم أن السؤال قد اكتملت دائرته حولك؟!

- في الخرافات الشعبية يتواتر الحديث عن القرنين)، وهو الكائن الخيالي الذي يلزم الشخص في حركاته وسكناته. والمرأة في العمل الادبي هي قرين الكاتب، وهي احيانا على صورته أو رقيباً عليه أو هي الحلم الذي لم يتحقق أو هي الدليل الذي يقوده في الطرق الشائكة.
بشكل عام، وبالرغم من أن المرأة خلقت من أجل حفظ النوع البشري، فإنها عندي المعادل الموضوعي للعطاء. ومغالاتي في تصويرها معطاءة هكذا يدفعني إلى تصويرها بشكل سيء إذا ما امتنعت عن العطاء واكتفت بالأخذ والمرأة اكثر المخلوقات، البشرية وغيرها، قدرة على تصوير الرمز الذي يعتبر العمود الفقري لأي ابداع نثري أو شعري. هي التي تعطي الشاعرية للنص مهما كان أو كانت في موقعها منه.

آخر روادها في روايتك «بيت الخلد»، انكسارات «صورة دوريان غراي» في لوحات اسمهان بطلة روايتك «دار المتعة»، والأضرحة التي لا نعلم ما بداخلها.. وليا من أولياء الله الصالحين، أم عاشقين اختنقا في مسرحيتك «مقام ابراهيم وصفية»، وليس أخيراً بالطبع.. حكايات هدهك هل تصطفي - باعتبارك أيضاً مهندسا زراعيا - من كل هذا بذار التجريب؟!

- قضيتان لعبتا الدور الأهم في تكوين الأديب العربي المعاصر، قضية المثاقفة مع الآداب العالمية وبخاصة الاطلاع على أساليب وتقنيات الاعمال الابداعية وبخاصة في المسرح والرواية والتعلم منها بل وتطويرها احيانا بعد هضمها لكي تتفاعل مع الموروث العربي. والقضية الثانية تسلل المنهج العلمي في التفكير الذي بات ضرورة في الثقافة، وبه تحولت العملية الابداعية إلى حالة نهضوية تساهم في بناء التقدم. والمنهج العلمي، وليس الاسلوب العلمي، هو الذي صبغ الأعمال الأدبية بالتجريب، والتجريب هو أسلوب ضد التقليد، وانفتاح الافق على الكون دون تعصب أو خضوع لثوابت معرفة فكرية أو اسلوبية. وإذا كان مخزوني المعرفي من التراث العربي وراثيا فإن المخزون من التراث العالمي اكتسابي، وإذا كان معلمي هو التوحيدي وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وشكسبير وموباسان وتشخوف، فإن (المكروسكوب) هو معلمي ايضاً كما هو الحال مع (فيثاغورث) و(ديكارت).. التجريب هو الشكل (المودرن) للاجتهاد، وأنا لم أوقف

نضع معا «مقام ابراهيم وصفية» على درب «سهرة ديمقراطية على الخشبة» في درب آخر، «أوديب - مأساة عصرية» على درب ثالثة، ثم سأترك وحدك تلحق ما تبقى، أو تتفرع بها في الدروب.. «الصراط - هذا النهر المجنون - انشودة الحديقة» إلى آخر تلك القائمة الطويلة؟

— أحب الحديث عن المسرحية ذات الفصل الواحد وبخاصة القصيرة منها. لسبب بسيط هو انني أحب الموسيقى وبخاصة (السوناتا). والسوناتا كما تعلم هي أساس الموسيقى الكلاسيكية من سمفونية ومتوالية وكونشرتو. هي مقطوعة ألّفت لعازف واحد من أجل إظهار براعته في العزف على آلة معينة. ومثل هذه الوحدانية في العزف أثبتت أنها تستطيع تفجير شاعرية الفكرة واللحن بطاقة لا حدود لعذوبتها. قد تكون في المسرحية شخصيتان لا واحدة، وفي هذا تجريب النقل الصراع من الداخل الى الخارج، وفي الأحوال كلها فإن تلك المسرحية محاولة لاقتناص لحظات انسانية مؤثرة تمر بنا أحيانا دون الانتباه الجاد إليها. إنها حالة من التعاطف مع المواقف المنسية.

وبشكل عام فأنا لا أصمم على كتابة مسرحية، ذات فصول او فصل واحد، وفق مذهب او مدرسة فنية. المسرح هو أنا في داخلي المتشعب والصافي أحيانا كالمرآة كي يعكس ما يحدث في الخارج. كنت أتمنى أن اكون ممثلا ولكن الموهبة تنقصني، كنت أريد أن أكون ممثلا يرتجل بالقول وبالحركة ما يحسه، لكن العقل لجمني، فلعبة المسرح بقدر ما فيها من مواقف فلسفية فيها مواقف شاعرية،

المرأة عندي هي مقام التحول، لأنها الكل في تفرداها، وهي التفرد في كليته.

● إلى فضاء الرواية.. وفي ذهني عشرة روائيين من أمريكا اللاتينية، وعشرة آخرين من اليابان وآسيا، ومن افريقيا الزنجية.. أنجذني بعشر قامات روائية عربية، غير قامة نجيب، محفوظ، تضعها أنت تحت الاضواء في المشهد الروائي العالمي المعاصر؟.

— لو كنا نمتلك أنتولوجيا للحكاية العربية، من قصة ورواية، لما احتجنا إلى اعتصار ذاكرتنا من أجل البحث عن اسماء، نسيان بعض منها ظلم لها ولنا. (الكتاب العرب مظلومون لعدم توفر مثل هذه الأنتولوجيا).

في الاحوال كلها، هناك أسماء عديدة، منها من رحل ومنها من توقف، ومنها من يتابع. منها من اكتسب بريق الأضواء ومنها من نسيته الأضواء... أذكر عبدالرحمن منيف والطيب صالح، يوسف إدريس وحنانيه، جبرا ابراهيم جبرا وعبد السلام العجيلي، أمين المعلوف ومحمد ديب، الطاهر وطار والطاهر بن جلون وعبد الحميد بن هذوقه، جمال الغيطاني وسالم بن حميش، شكيب الجابري وابراهيم الكوني وصنع الله ابراهيم وخيري الذهبي، ونيل سليمان وحيدر حيدر وفواز حداد... وآخرون... المسرحية، من فصل واحد، هو ما تصر على معاودة الكتابة فيه، وبالمقابل هناك مسرحياتك الطوال...

● كأنك منذ مسرحيتك «كيف تصعد دون ان تقع» وحتى «من يقتل الأرملة» تمشي في كل تقاطع، تعال

وهكذا حاولت أبدأ أن أقيم التوازن بين المواقف المتناقضة.

● اسمح لي بفسحة من بياض الورق، اتركها لك... لرثاء المشهد المسرحي في سورية، وفي كل بلاد العرب، كأنما تنوح عشتار على ثورها الملحمي وقد بطش جلامش به وبها، ليرتبع على أمجاد «أوروك» فاقدًا للأبد خلوده؟!

- من أحلامي التي عشت عليها، وهي التي أرقنتني، في المسرح، أن اكتب مسرحية، يحاورني فيها المخرج فأخرج معه برؤية جديدة عن مسرحيتي تدهشني شخصيا. أتابع حركة المسرح العربي منذ أكثر من أربعين عاما، ولم أشهد بعد (عام المسرح). ثمة انتفاضات مدهشة في جسد المسرح، ثم تتحول الى ارتعاشة وداع، كأنما كتب على المسرح العربي أن يمثل انهيار القيم والجمال والابداع التي باثت من سمات المجتمع نفسه. ذات يوم سيدرس علماء الاجتماع المرحلة العربية التي نحن فيها، من خلال حركة المسرح المتداعية الداعرة المسترخصة لكل ما هو نبيل. وسيرى العلماء كيف تقتل المحاولات الجادة والجهود المخلصة في المسرح العربي، وسيرى في انتصار السوقية المسرحية دليلا على انتصارها في أكثر من مجال.

● يصفك اليسار بأنك «برجوازي صغير»، واليمين البرجوازي بأنك «راديكالي» بأكثر مما يتوقع هو منك، والأصوليون بأنك «علماني» متغرب، والعلمانيون بأنك «اصلاحي» متنور فحسب، والوسطيون بأنك

«براغماتي» مع حبة مسك... وأعرف أنك لم تنتسب لحزب أو تيار سياسي، سوى لحزب «الابداع»!، ما شأنك إذا بكل هذه التصنيفات؟ ام ان لك يدا غامضة في جعلها تتوالد دون أن تؤكدها أو تنفيها؟!

- في الحقيقة أنا كل هؤلاء في آن، والحقيقة الأخرى هي في أنني لا أستطيع ان اعرف من أنا في الخارطة السياسية العربية العجائية. ولكن أستطيع معرفة شيء واحد هو أنني على المستوى الشخصي انسان (ملتزم) وعلى المستوى الفني الابداعي انسان (منفلت) والتزامي يظهر في انتمائي للوطن على كثرة مافيه من ضغوط وانحرافات، وفي حبي لآخرين على كثرة ما أواجه من طعنات، وفي تعلقي بالقيم النبيلة على كثرة ما تسببت لي من خسارات، وفي كرهني للخطأ والانحراف على كثرة ما أدى ذلك إلى اغترابي. وأما انفلاتي فيظهر في ما اكتب، فأنا مع الحرية أومع الانسان في حقه الطبيعي في المعتقد والكرامة والخبز. والفكرة هي التي تملي عليّ الأسلوب والشكل، وقد لا يكون لي يد في تحديد الجنس الأدبي أو أسلوب ذلك الجنس، لذا فأنا مغاير لنفسي بين نص وآخر.

بشكل عام لم افكر لحظة في الحصول على منصب أو تأييد او شعبية ما، لذا أكون (نفسي) دائما، ولا أسعى إلى فعل شيء يحقق لي مأربا، ومثل هذا الامر يتسبب في تباين وجهات النظر عني، ولن استنكر مثل هذا التباين بأي حال من الأحوال.

● محاولة اغتيال نجيب محفوظ إذا، الاغتيالات المفتوحة للكتاب

والصحفيين الجزائريين ولحفيدات
«جميلة بوحيرد»، تكفير نصر حامد
أبو زيد و«تحريره المقدس!» من
زوجته، التطبيع الثقافي، الايدز، غزة
وأريحا «أخيرا»، فصل ادونيس وهاني
الراهب من اتحاد كتاب دمشق، عملية
السلام القيسرية بمجملها، النظام
العالمي «الجديد»، نوبل للسلام
والحرب بدلا من تولستوي الحرب
والسلام، حلب الملوثة في هوائها
ونظافتها وخضراواتها وشركات
توظيف الاموال فيها، أرضنا المنداحة
بزرقتها وقد صارت بحجم قرية.. هل
ما تزال تثيرك أحد هذه العناوين؟!
وهل هناك شيء آخر في الوقت الراهن
سوى تلك الأمور والمشاكل؟
وهل يشغل البال سوى ما يخالف
المنطق والحضارة؟

— المشكلة التي تثير حقا هي في التفكير
المستقبلي، أهو سيبنى على التشاؤم أم أنه
ينطلق من التفاؤل!
أتوقف أحيانا عن الكتابة لأن الطرق
مسدودة، ولا أتوقف لحظة عن التفكير
لأن الحل لا بد موجود.
بظني ان مهمة الكاتب تنحصر في
الدعوة الى الديمقراطية وإلى سيادة
العقل. وبظني أيضا أن الكاتب العربي
محظوظ لأنه مرّ ويمر وسيمر في لحظات
سود من حياة المنطقة العربية، لأنه
مشحون ابدا بالمواد الأولية الجاهزة
لتصبح اعمالا ادبية ذات قيمة.
زمن الظلم مفتاح لزمن الابداع والظلم
ليس في تقييد الحرية وحسب، بل محاولة
غير منطقية، هوجاء، لإلغاء العقل، وكلما
زاد الطين باتت الفرصة اكبر لفتح البذور
المتناثرة.

● خلال برنامج تلفزيوني عنك،
بثتك القناة الاولى وانت تغرم السلطة
«بفتح سينها ولا مها وطائها معا!» في
المطبخ العائلي..
كم من الوقت لأم خالد، لو لديك،
لحفيدتك التي تحتل بصورتها أيضا
مساحة من مكتبك الوظيفي، كم من
الوقت لك؟..
ان تنظيف غليونك وإعادة جاهزيته
لساحة المعركة يتطلب وقتا في ايام
حلب التي لا تقصر او تطول؟!

— علاقتي بالزمن علاقة طبيعية،
منتظمة، متكافئة. الا أن الخوف من الزمن
ان يختل فيغدر بي يدفعني الى الاستفادة
منه إلى أقصى حد ولا أدعي أنني أتقن
تقسيم العمل في حياتي، بل أجيد فن
استغلال كل فترة من اليوم. أحيانا
أحلامي بمعنى (مناماتي) جزء من عملي
في الكتابة. حبي للعائلة تجسيد لاحترامي
عملي الوظيفي والعكس هو الصحيح.
التداخل بين المشاغل والمهام في الحياة
اليومية تجسيد لرغبتني في أن افعل أي
شيء يؤدي منفعة ما، بدءا من (السلطة)
وانتهاء بمتابعة عمل روائي. لا أستطيع
ان ابقى في فراغ، فأنا اخاف الفراغ
والاماكن الضيقة والثرثرة دون معنى
والجدل البيزنطي والعمل الاستعراضي
غير المجدي والاستهتار بالزمن. احب
الاتقان في كل شيء، بدءا من حب زوجتي
وأولادي واحفادي وانتهاء بالتوازن
الموسيقى في مسرحية أكتبها. حتى في
الاعمال التي لا تعني الكثير كنتنظيف
الغليون فإنني أجد فيها فسحة من
تصفية افكاري من الشوائب التي تتراكم
عليها كالذباب.

الانتقال من «المفعول به القصصي» إلى «الفعل المبدئي» مسرحية القصة العربية

د. مشهور مصطفى

إنها محاولة للبحث في الانتقال بالقصة نحو المسرح، أو بتعبير آخر، إنها محاولة من أجل وضع بعض الصيغ وتقديم مفاتيح حلول للاستفادة من غنى الماضي والحاضر القصصيين عند العرب باتجاه مسرحية التراث المكتوب والمدون على شاكلة القصة وما شابه ذلك. وتبقى الأسباب الكامنة من وراء هذه المحاولة المتواضعة، دوافع تتجلى في عدم أخذ العلامات اللغوية المركبة والتشكيلية طريقها بعد إلى المسرح في العالم العربي، في وقت مازال فيه هذا المسرح مصرا على البقاء خارج التجليات المحلية للعلامات اللغوية والتراثية واليومية الملموسة. كذلك فإن غنى القصة العربية بما تحتويه من دلالات مجتمعية غابرة، يعمل في طياتها امتدادا باتجاه الحاضر، للصور السياسية والاجتماعية والثقافية، وإذا عكسنا هذا الأمر نجد أن دلالات الحاضر هي امتداد نحو الماضي القصصي والتاريخي للممارسات الاجتماعية اليومية الحالية، ضمن نسب معينة.

الحسن المغفل وهارون الرشيد» لمارون النقاش، و«هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب»، ثم «هارون الرشيد مع أنيس الجليس» و«الأمير محمود نجل شاه العجم» لأحمد أبو خليل، هذا بالإضافة إلى بعض الكتاب في المغرب وتونس وسوريا ولبنان الذين حاولوا الاقتباس عن تلك القصص للإفادة من روحية النصوص القصصية

ومع الإشارة إلى وجود علاقات مرئية وغير مرئية ما بين التراث المكتوب والتراث الممارس على عدة مستويات في حياتنا، بتعاقب الأجيال، فإن محاولات من هذا القبيل قد جرت في العالم العربي، لمسرحية القصة وبخاصة قصص «ألف ليلة وليلة»، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر «خاتم سليمان» و«شهرزاد» و«علي بابا». «لتوفيق الحكيم» و«أبو

باتجاه المسرح.

وإذا أتت محاولات سعدالله ونوس في سوريا أكثر تألقاً على مستوى النص المسرحي في سياق هذا الانتقال من القصة إلى المسرح، فإن معظم المحاولات المتبقية لم تستطع بلوغ هدفها المنشود، وذلك بسبب من النقص الذي لن يملأه سوى الإخراج لتلك النصوص، مع ما يحمل الإخراج من دلالات جديدة في تمكينه من القبض على تقنيات مسرحية تستطيع إيصال إحياءات تلك الدلالات التي على مستوى النص، وتجسيدها مسرحياً أمام الجمهور: إنها محاولات للانتقال، لاشك، من القصة الشعبية الغابرة إلى الدلالات المجتمعية الحاضرة. ونعترف تمام المعرفة، خصوصية ومميزات القصة العربية بعامة، وقصص «ألف ليلة وليلة»، بخاصة، فهذه الأخيرة، التي ألهمت العديدين من الكتاب والشعراء والمسرحيين في الشرق والغرب، فنية بفكرة الدوائر والاشتقاقات وبأشكال التعبير الكتابية التي تقترب من المسرح فيها، كالغناء والطرب والإيقاع والتكرار والتجوال والولائم والمسرح داخل المسرح. هذا بالإضافة إلى وفرة المضامين الأساسية الأخرى، «كالطلة» و«الليلة البيضاء» و«المرأة - الموت» و«الحرملك»، وعلاقة الرجال بالنساء والأسياد بالعبيد، والتوالد، والمغامرات (السندباد البحري والسندباد البري أو الحمال وخشبة الخلاص) والسحر والشعوذة والخيال والأساطير والعفاريت والجان والأفاعي، بالإضافة إلى مفاهيم الفساد والأخلاق وانهايار الملك والسلطة.

ولقد أدت المحاولات التي أشرنا إليها إلى تحقيق نصوص مسرحية لم تأخذ بعين الاعتبار قوانين جوهرية كقوانين

الانتقال على مستوى النص، أي من النص القصصي إلى النص المسرحي، وقوانين مواجهة ومقاربة النص القصصي على صعيدي الشكل والمحتوى بحيث يصبح مختلفاً عن الشكل الذي يصيره مسرحياً. بالإضافة إلى قوانين مفاهيم اللغة في القصة وفي المسرح كأداة تعبير، وتجسيد الصور التي في النص القصصي مسرحياً، وكذلك نماذج النص القصصي ونماذج النص المسرحي، وبما أنه قد جرت محاولات من أجل تحقق تلك النصوص على خشبة المسرح، فإن الإخراج قد وقع أسير الانطلاق من مفاهيم القوانين الكلاسيكية للمسرح الأوربي، وأثير تأكيد مبدأ «النمذجة» على مستوى المقاطع والشخصيات، وكذلك فقد رسخ الإخراج مبدأ أولوية اللغة المكتوبة في التعبير المسرحي على أولوية لغة الجسد والوضيغيات والصيغ التعبيرية التي للممثل. وأبقى تبعاً لذلك، على هيمنة الحكاية الوضعية في العمل المسرحي، مع تقديم المضمون على الشكل، وثالثة الأثافي تبقى في عدم تخلص الإخراج المشار إليه، من الإيهامية الواقعية والتي تخطاها المسرح الغربي مع ما يرخولد وأرتووبرخت، بعد أن كان قد أوجدها. هذا بالإضافة إلى خنق طاقات الممثل التعبيرية في العمل المسرحي والتي تعبر عن حيثيات الفعل اليومي المعاش: عدم وجود دور للارتجال.

وهناك عقبة أخرى، مازال الإخراج المسرحي لمثل هذه النصوص يعاني منها وبحيث لم يجرؤ على تجاوزها، لأسباب سياسية واجتماعية ودينية على وجه الخصوص. فالطقوس التي مازالت تمارس لدى بعض الشعوب والطوائف والجماعات في البلاد العربية، قد جعلت

المسرح نظرا لكثافة المشاركة الجماعية وحدة تلك المشاركة في الاحتفال الطقوسي، كالإندماج والتوحد، والانفعال العفوي، يسلم بضرورة الاشتغال على غيابها. أما الطقوس الأقل أهمية والتي تضاعلت حتى العادات والأعراف والتقاليد (كالأعراس والدفن والتأبين، والاحتفالات العادية والرسمية، وحفلات التدشين)، فإن المسرح قد استطاع ويستطيع استعمالها والاشتغال عليها، والإفادة منها، دون أي عائق يذكر، في تحقيق النص القصصي مسرحيا وتوظيف التراث مسرحيا أو توظيف المسرح من أجل التراث.

إن أية معالجة جديّة للنص القصصي باتجاه المسرحي تملي بالضرورة انتقالا، وليس فقط على مستوى النص بل، أيضا على مستوى الفعل المسرحي، فالانتقال هو انتقال على مستوى اللغة والمفردات، ومن صيغة الماضي إلى صيغة الحاضر، والانتقال هو رؤية وتحديد فجوات وثمرات النص القصصي بعد مقارنته بالنص المسرحي، لأن الربط السردى يملأه فعل الممثل على خشبة المسرح.

والممثل هو حامل لشخصية ما، وعلى مسافة منها، وهو لا يبقى هذه الشخصية في الماضي، (ماضي القصة)، ولا يبقاها في صيغة الغائب، طيلة وخلال العرض المسرحي للنص القصصي المسرح على مستوى النص، بل إنه يحولها لتصب في نماذج موجودة في الحاضر (حاضر المسرح). والممثل كذلك لا يلتزم بشخصية ما في القصة طيلة العرض المسرحي، لأنه في حالة تذكرنا دائما بوجوده هو على خشبة المسرح. أما المقاطع اللغوية فلا تبقى ملكا لشخصية ما من الشخصيات، ولا لنموذج ما من النماذج النمطة كما في القصة إنه لا يبقى منها سوى رموز ودلالات وصور

تصب كلها في الحاضر المسرحي. أما الحيز المسرحي فهو بالنسبة للماضي القصصي لن يكون سوى إمكانية تحريك العناصر ومحتويات النص القصصي في هذا الحيز الجديد والمشار مسرحيا. إن محتويات وعناصر وأدوات الحيز القصصي (أي المكان الذي تجري فيه أحداث القصة) ينحصر وجودها وتنحصر فعاليتها في الحيز المسرحي في الدلالات التي تعطيها من خلال تعامل الممثلين معها.

إن الدلالة تخلق من العلاقة الفعلية على مستوى اللحظة المعاشة، أما بالنسبة للنماذج الجاهزة والشخصيات النمطية فإنها تعطل إلى حد ما آلية التلميح إلى المرجعيات الحياتية والتراثية وكذلك اليومية، التي يحملها الممثل كعلامات صوتية لغوية وحركية إشارية.

إن الانتقال بالنص القصصي باتجاه المسرح، هو انتقال بالتراث المكتوب وبالتعبير الكتابي الفني باتجاه الفعل اليومي، ولن يتحقق ذلك سوى من خلال «الارتجال»، وذلك لأن الارتجال مدخل أساسي من أجل الاقتراب من الخصوصية في التعبير المسرحي. إنه يتناول تفاصيل الحياة اليومية ويسمح بتداخل تلك التفاصيل مع البعد التاريخي والاجتماعي. والارتجال كعملية تفجير عفوية ومنظمة لطاقت الممثل التعبيرية الكامنة في جسده وصوته، يسمح للممثل كحامل لثقافة ما، بالتعاطي مع ما هو «يومي» انطلاقا من تلك الثقافة وبالعكس، وذلك لأن الطاقات التعبيرية الكامنة والتي نحن بصدد كشفها، تكشف في تجلياتها الخفيات التي تتأتى من انخراط الممثل في دورة الحياة اليومية. وجسد الممثل هو حامل أخرس للخفيات الثقافية

والاجتماعية التي يحملها الممثل، وتحوله
لعبة الارتجال إلى ناطق وفي النطق تولد
لغة المسرح.

إن الارتجال الذي لم يلتفت إليه في
تحقيق النصوص التي أشرنا إليها على
سبيل المثال قد أثر غيابه في إمحاء المفصل
المحوري بين الفعل اليومي والخلفية
التراثية والقصصية.

من هنا وجب علينا التساؤل الدائم لدى
أية محاولة في الانتقال من النص القصصي
إلى النص المسرحي أو عند محاولتنا
مسرحة القصة، كيف يجعل الارتجال
حركة الواقع هي المرجع الأهم لاستنباط
الأدوات المسرحية نسبة إلى فقر التراث
المسرحي لدى العرب، ثم كيف يجعل
الارتجال العلامات التراثية المكتوبة
والممارسات بشكل يومي، مؤشر إلى
امتداداتها العربية والشرقية؟

إن الانتقال بالقصة باتجاه المسرح أو
مسرحة القصة هو انتقال من «المفعول به
القصصي» إلى «الفعل المسرحي»، إنه انتقال
يذكرنا بالوظائف الدائمة للرموز
والدلالات والأدوات المسرحية المستخرجة
من التراث ومن الفعل اليومي على السواء
من أجل أن نكون مرتكزا يرسخ تقليدا
مسرحيا في عالمنا العربي.

النص المسرحي العربي

ومتواليّة من الأسئلة

● غسان الجباعي

كاتب ومخرج مسرحي

هل يتجنب المخرجون العرب النصوص المسرحية العربية؟

لماذا يقبلون على النص الأجنبي المترجم، ويبتعدون

عن نصوصنا المحلية، والتي يفترض أن تكون أقرب

إلينا، وأكثر التصاقا وتعبرا عن واقعنا الراهن،

وإنساننا العربي المعاصر؟

المقاعد.. الخ) ألم يقيم ذلك - بشكل مباشر أو غير مباشر - بنبذ وإقصاء أية إمكانية لخلق نمط محلي؟ ألم يؤكد لنا - مرة بعد أخرى - المثل القائل (ثوب الإعارة لا يدفء).

لا شك أن المكتبة العربية قد اغتنت بهذه الترجمات. وأكد أقول: إن المخرج المسرحي العربي مطمور بهذه الكنوز المترجمة.. ولا شك أيضا أن المكتبة العربية لا تخلو من النصوص العربية المهمة ولكنها - للأسف - قليلة جدا إن لم نقل إنها استثناءات أو طفرات لم يكتب لها التطور والتكاثر والانتشار.. وذلك لأسباب كثيرة تعرقل صيرورتها ووصولها إلى القارئ قبل وصولها إلى خشبات المسارح. وليس أهم هذه الأسباب/ حرية الكلمة/ كما يظن البعض - رغم أن ذلك مهم جدا - وإنما/ حرية المتكلم/ و/ حرية المستمع/ وهذا ما لن نتحدث عنه الآن.

والبحث - أي بحث علمي - لا يعبأ بالطفرات، وإنما بالظواهر العامة، إلا إذا كانت هذه الطفرات هي موضوع البحث وهدفه.

فهل شكل النص المسرحي العربي ظاهرة مكتملة الشخصية؟ هل للنص العربي هوية؟

هل استطاع هذا النص أن يكون شخصية مستقلة، وبالتالي هل قدم إضافة أو رافدا للمسرح العالمي؟

وإذا كانت الإجابة على كل هذه الأسئلة بالنفي، فالسؤال الأهم هو: لماذا؟

لا بد في البداية من الإشارة إلى أنه: إذا عجز النص المسرحي العربي عن تقديم ذاته وتحقيق مشروعه المعرفي، فيجب ألا نعجز نحن عن الإشارة وملامسة وتحليل الأسباب والعوامل التي حالت

طرح علينا مثل هذا السؤال برنامج (كاتب وموقف) الذي تبثه إذاعة دمشق.. ولقد ظننت - في البدء - أن الجواب بسيط سهل وواضح.. ولكن ما أن دخلت في تفاصيل وأعماق هذا الموضوع حتى اكتشفت كم هو شائك ومتشعب ومأساوي.. فقد نكأ جروحا.. وحرك شجوننا فكرية وجمالية كنت أعتقد أنها نامت منذ زمن بعيد.. ولكن السؤال الصعب غالبا ما يولد متواليه من الأسئلة الأصعب.

فإذا كان النص العربي - كما قيل في حينه - نصا شعاراتيا دعائيا ومباشرا.. وإذا كان أقل خبرة وأهمية من النص الأجنبي: من حيث البنية الفنية والنفسية، ومن حيث المواضيع المطروحة، أو حرية طرح المواضيع، والممنوعات، والأساليب المتنوعة، والدراما، والشخصيات الحية الحرة، والحوار الـذكي، والصراع المدروس المنطقي.

وإذا استطاع النص الأجنبي المترجم - رغم فقدانه لكثير من الخصائص الحياتية - جراء الترجمة - جذب المخرجين العرب، وتحريك خيالاتهم وعواطفهم.. فهل أسهم إخراج هذه المسرحيات في تأسيس أو بلورة، أو تطوير المسرح العربي، أو على الأقل النص المسرحي العربي..؟ وإذا كانت الترجمة/ الاطلاع على ثقافات الشعوب/ مطلباً حضارياً فهل يوجد فرق بين: الغاية من الترجمة في العصرين الأموي والعباسي، والعصر الحديث..؟ لماذا نشجع ترجمة النصوص الأجنبية أكثر من النص المحلي - من الناحية المادية على الأقل؟

ألم يكرس - كل ذلك - أشكالاً وأنماط عرض، وذائقة غريبة عنا؟ (العلبة الإيطالية، الستارة، الديكور أو المكان،

دون ذلك. وخاصة إذا كانت هذه الأسباب وتلك العوامل عميقة، إشكالية، ومتعددة الجوانب: فكرية وجمالية وتاريخية وسياسية - اقتصادية.. الخ. وهي كلها عوامل موضوعية أحاطت وتحيط - ليس بالأدب والكتابة المسرحية فقط، وإنما بالإنسان العربي والذات العربية، والثقافة والتاريخ والجغرافيا، وبالمشروع العربي كله.

فمنذ النهضة العربية (الأولى) منذ الصرخة الأولى للاستعمار/ ها نحن عدنا يا صلاح الدين/ مروراً بالنهضة (الثانية) و (الثالثة).. بعشرات الثورات وملايين الشهداء ومختلف الأنظمة السياسية والانقلابات العسكرية.. وانتهاء بالنظام العالمي الجديد (العولمة).. وتطبيع أو (صناعة) العقل العربي تجري على قدم وساق: خطوة خطوة، وبنجاح وحزم كبيرين.

ولقد كان هذا الغليان السياسي يفرض جو الحماسة في الأدب ليس على الوطن العربي فقط، وإنما على الكرة الأرضية كلها: حروب عالمية، صراع أيديولوجي ضار، انقسامات عرقية ومذهبية وحزبية.. جعلت الأرض ترتجف بمن عليها من دول وقوميات وبشر.

وإذا ما استقرت الأوضاع في بعض المناطق (أوروبا - أمريكا) - بعد الحرب الثانية - فإنها - وخاصة في وطننا العربي - ازدادت سوءاً وتعقيداً، مما جعل الكاتب العربي يريزح تحت وطأة حمل لا يستطيع رفعه أو حتى زحزحته من مكانه - إلا بالصراخ، فتحول خطابه إلى خطابة، وراح يواجه ذاته والعالم بالشعارات الثورية الصادقة حيناً والحالة حيناً آخر، والكاذبة في أغلب الأحيان. وأصبح من السهل عليه أن يكون

(برغياً) في عجلة أنظمة الشعارات وبوقاً تستغله مختلف أنواع الأحزاب والجماعات والطوائف التي كانت بدورها مستعدة دائماً لكيل شتى أنواع الشتائم والتهم لأعدائها: أصدقاء الأمس - ومختلف أنواع المديح لأصدقائها أعداء البارحة.

ومثل هذا المناخ لا يمكن أن يسمح - بالتأكيد - للمثقف العربي أن يلتقط أنفاسه، ويعبر عن رأيه الشخصي - الحقيقي -: عن همومه كإنسان، وعن رؤاه الفكرية والجمالية، والأهم من كل ذلك عن دخيلة نفسه - نفسها - ومكنونه العاطفي والسيكولوجي.

فلا وقت لديه للعواطف. لا وقت لديه للحب، ولا وقت لديه لفهم وتحليل العقد النفسية، ولا وقت لديه لتأمل الجمال، لرصد علاقة الإنسان بالطبيعة وصراعه معها، لعلاقة الإنسان بالإنسان.. ولا وقت لديه للغوص في أعماق النفس البشرية، وسبر أغوارها وأسرارها.. أي أنه لم يكن لديه وقت للتأمل والتفكير: كيف يمكنه أن يكتب نصاً مسرحياً حقيقياً؟ وكيف يجد الوقت ليكون ذاته، ويراقب الحياة، ويراكم الواقع، ويعيد إنتاجه في نص مسرحي؟

وكان يجد لكل ذلك - أو كانوا يجدون له - المبررات (الموضوعية) الكافية. والتظلمات الأيديولوجية الناجعة، التي تبقيه بعيداً عن الحقيقة، حقيقته، وتكرسه بوقاً ينفخ فيه ليصدر الأصوات التي يريدونها.

إن الكاتب العربي - في هذه المرحلة - لم يكن منتبهاً لخطابه (المضمون) كما أنه لم يكن منتبهاً لأدواته وأسلوبه الفني (الشكل) والأخطر من هذا وذاك، أنه لم يكن لديه وقت لينتبه. وهذا أمر طبيعي:

مسألة، ولكنها في غاية الخطورة والزيغ.. فالمستعمر القديم لا يبدل القنبلة الذرية بالغزو الاقتصادي وحسب، إنما يبدل هذا الغزو الاقتصادي بغزو العقول والنفوس.

هذا إذن ما كان من مصير النص المسرحي العربي من ناحية المضمون: نزعة لتحقيق الذات، يرافقها عجز كامل عن الوصول إلى ذلك، فسح المجال واسعا إلى كثير جدا من الجعجة، وقليل جدا من الطحن.

أما إذا ألقينا نظرة على الشكل: التقنيات والأساليب والبنية الفنية للنص المسرحي العربي — فسوف نرى أن الأمر لم يكن أفضل حالا ولا مالا.

ونحن لا نستطيع فصل مضمون العمل الأدبي عن شكله، ولن نسمح لأنفسنا فعل ذلك. إنما نود أن نتفحص المنظور الجمالي للنص العربي، ربطا بظروفه العامة، وبالمؤثرات المختلفة الأسلوبية والفكرية.. التي لعبت دورا في تسليح هذا النص وعدم تطوره في العمق وعجزه عن بلوغ وحدته المتكاملة في الشكل وفي المضمون.

وبما أن مضمون أي عمل فني إبداعي — سواء اتفقنا أم اختلفنا — يلعب — إن لم نقل دورا قياديا، فعلى الأقل دورا حاسما في تحديد وبلورة شكل هذا العمل وفلسفته الجمالية.

وبما أن المبدع العربي كان مضطرا للتحزب، والانضواء تحت راية سياسية محددة، فقد انقاد بالضرورة إلى التحزب الفني أيضا: أي صناعة أشكال تتناسب مع هذه المضامين وتنسجم معها.. ومن جهة أخرى كان مضطرا لتبرير هذه الأشكال والتنظير لها والدفاع عنها تارة تحت راية الواقعية الاشتراكية —

فنحن أمة عريقة لها تاريخها الموهل في القدم الذي خانها، أو ربما خذلها وتحاول الآن الانبعاث، وأول الانبعاث صراخ أو صرخة (قول أو خطاب..)

لقد استفقنا على مدافع نابليون الفرنسية، ونحتاج بعد هذا الدوي إلى لحظة صمت تستوعب الموقف. ولكن الدوي مازال مستمرا يتوالد منذ الربع الأخير من القرن الماضي وحتى الآن: فرنسا وأمريكا وبريطانيا وإسرائيل.. بل ازداد عنفا وضراوة حتى أصاب معظمنا: إما بالدوار أو هستيريا الصراخ.

والغليان الفكري لا يكون موازيا أو مواكبا للغليان السياسي الوطني فحسب، وإنما يكون دائما في طبيعته فاعلا ومنفعلا.. مقاتلا ومقاتلا ومقتولا.

لذلك يجب ألا نخاف من صراخنا الذي كان، لأنه مخاضنا من جهة ولأنه سيتوقف عاجلا أم آجلا مخلفا حواليا خطابا جديدا.

ما يجب أن نخاف منه الآن — والأين بالتحديد — هو الاستمرار في هذا الخطاب.. يجب علينا — في نهاية المطاف — التخلص من حالة الانفعال والانتقال إلى حالة الفعل والفاعلية.. إلى حالة التفكير الهادئ المتمعن بالذات وبالمحيط ثم البدء بالإنجاب المثمر الخلاق.. خاصة وأن مجمل الظروف الدولية والإقليمية وكذلك العربية، قد تبدلت بشكل كبير.. تغيرت الأهداف وتغيرت معها الاستراتيجيات والتكتيكات اللازمة لتحقيقها، وسقطت شعارات كبيرة أو أفلست ووصلت إلى طريقها المسدود.. كما تطورت وبشكل مثير ومدهش، وسائل الاتصال السمعية والبصرية والجغرافية.

وأصبح العالم بلدا واحدا يموه بصراعات مختلفة النكهة وذات نزعة

بإيحاء من الخطاب الأيديولوجي والصراع يقاد بواسطة الخطاب الأيديولوجي. والشخصيات تتحول كلها إلى شخصيات سالبة أو موجبة، سوداء أو بيضاء.. وهي إما شخصيات أبطال مناضلين أو خطباء محنكين، يلهبون حماس الجماهير، أو خونة مرتزقة متبجحين متآمرين على أمن الدولة أو سلامة الأمة أو خط الحزب.. وحتى وظيفة المسرح تتحول من حوار ذكي يقدم للناس المتعة المعرفية والجمالية في مكان جميل، إلى أستاذ قاس أخرق يحمل في يده عصا غليظة، والجماهير أمامه تلاميذ بلداء يتكفون خلف مقاعدكم كي يتعلموا منه أبجدية الحياة، وكنه المعرفة، والطريق الصحيح والواضح إلى الثورة.

ومن المعروف - أو حتى النافل - القول: إن من أهم خصائص المسرح وبناء الشخصية المسرحية، أن تعيش وتتطور وتفكر وتصارع.. بمعزل عن الكاتب، وضمن شروطها الحياتية الخاصة بها: الزمانية والمكانية، الفكرية والاجتماعية والنفسية.. وأن الكتابة الحقة، حتى في الرواية أو القصة - التي تسمح لكاتبها بالتدخل في الحدث ووصف سلوك الشخصيات - هي فعلا (فن إخفاء المضمون) أو تغليفه، والسماح للقارئ أو المشاهد بمتعة كشفه من خلال التفاعل معه.

ولكن الكاتب الذي يستخدم المسرح منبرا للدعاية والتبشير. الكاتب الذي يظن، بل يثق بأنه يستطيع قلب العالم بواسطة مسرحية أو مقال أو قصيدة أو قصة.. لا يستطيع إنجاز مسرحية متعددة الأصوات والأفكار والأعماق والعواطف.. فالشخصيات ستتحدث وتفكر وتسلك وتتحرك بأمر منه.. وليس هذا فقط وإنما

الجدانوفية - وتارة أخرى تحت راية الواقعية السياسية والمسرح الملحمي/ التعليمي - البريشتية - أو تحت راية التراثية والبحث عن ظواهر مسرحية عربية غير موجودة، أو راية الوجودية السارترية أو مسرح التسييس.. الخ.

وإذا كانت المدارس الأدبية - الغربية طبعا - والتي هي أصلا اتجاهات فكرية فلسفية، قد نمت وترعرعت ضمن سياق زمني تاريخي مضطرب - أي تراكمي - فإن المبدعين - وكذلك المفكرين العرب لم يكونوا أكثر من مرآة أو صدى - وفي أغلب الأحيان - صدى مشوشا ومشوشا لهذه المدارس والفلسفات الفكرية والجمالية.

فاضطراب الزمن، وعدم الاستقرار السياسي والفكري، والهجوم الثقافي الغربي، والصراعات العربية العربية المركبة.. لم تسمح للمبدع العربي بالنقاط أنفاسه، والتأمل المتأنى الحر، والمراكمة، والحفر العميق للبحث عن هوية فنية، وإنجاز شكل فني مستقل للمسرحية العربية، يتجاوب مع، أو يستند إلى فلسفة عربية وعقل عربي، وقاعدة معرفية منجزة.. ومن أراد منهم خلق شكل فني خاص، ومتميز، وقع في مطب عزلة هذا الشكل عن جذوره الفلسفية الجمالية المفقودة. فالشكل الفني لا يصنع في الهواء منقطعا عن أرومته التاريخية. وهذا ما يؤكد مرة أخرى - ترابط الشكل الفني مع المضمون الفكري في العمل الإبداعي كما في الحياة.

وهكذا عندما يصبح المسرحي تابعا للسياسي، يبرز الخطاب الأيديولوجي كغاية في ذاته، على حساب كل العناصر الفنية المكونة للنص المسرحي.. فالحبكة والحال هذه (تفكير) لخدمة الخطاب الأيديولوجي والموضوع يتم اختياره

وسارتر، وشفارتس وغيرهم كثير من الكتاب الغربيين وخاصة (السوفييت) - كانوا أيضا كتابا دعائيين، ومبشرين مباشرين لفكرة أو فلسفة أو حزب محدد، وأنا نملك حق القول إنهم كانوا أساندة لنا. وهذا صحيح، وحقيقي، ولكن الفرق كبير جدا مع ذلك: فبريشت - الألماني - الذي اعتمد في مشروعه المسرحي على الفلسفة الألمانية، والموروث المسرحي البعيد الجذور في الثقافة الألمانية والعالمية، وعلى مدرسة أدبية عرفت في ألمانيا/ الرومنسية ثم التعبيرية/ وأصبحت خاصة من خصائص الفن الألماني - استطاع ومنذ مسرحيته الأولى/ طبول في الليل/ وحتى مسرحيته الأخيرة/ مؤتمر ماسحي الأدمغة/ أن يؤسس ويبلور ويفلسف اتجاهها مسرحيا ذا هوية قومية واضحة - من الناحيتين الفكرية والفنية - منطلقا من ألمانيا ومعتمدا على التراث الإنساني، ورابطا الفكر اليوناني (أرسطو) بالفكر الماركسي.. ليقدم للعالم مسرحيا عرفه باسمه/ الملحمي التعليمي/ وفلسفة جمالية تنتمي إليه/ الأرغانون الصغير/.

وهذا لا يعني أبدا أن مسرحه هو الدواء المناسب بالنسبة لنا، بل يعني أن هذا الكاتب - الذي ذكرته نموذجا، والذي أثر - ربما - تأثيرا سلبيا على مسرحنا العربي، من حيث توجهه نحو الشعار - استطاع أن يؤسس وأن يطبع المسرح الألماني - وربما العالمي - بطابعه الخاص واستطاع أن ينجز منهجا مسرحيا ويضيف إلى حديقة المسرح العالمي شجرة مثمرة.

ويمكن أن ينسحب هذا القول، أيضا على سارتر الوجودي، وعلى صموئيل بيكيت العبثي وعلى مكسيم غوركي

- وخلافا لكل قوانين العالم الدرامية، منذ أرسطو وحتى يوجين يونيسكو - يتدخل الكاتب المسرحي ليلفت انتباهنا قسرا أو يدعونا بالقوة لاتخاذ موقف ما، ضاربا عرض الحائط، ليس بقوانين الدراما فقط، وإنما حتى بقوانين التغريب.. والأمثلة على ذلك كثيرة جدا ولا يمكن جدولتها، ابتداء من مسرحيات الرواد، مرورا بمسرحيات شوقي، وأبازة، وباكثير، الشعرية والنثرية ومسرحيات «توفيق الحكيم (غائبة الوعي)» كما أشار هو في كتابه (عودة الوعي)» و(ألفريد فرج) سواء في مسرحياته الشعراية المباشرة مثل (زهرة من دم) أو التراثية مثل (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) المأخوذة عن مسرحية برتولد بريشت (السيد بونتيل) وتابعه ماتى) أو حلاق بغداد المستمدة من التراث/ ألف ليلة وليلة/ والكاتب المغربي (محمد زفزاف) الذي وصل لدرجة جعل الممثل (علي) يهتف بشعارات فجأة مثل (الموت لإسرائيل) (الموت لمؤيديها) (النصر للعرب) ويطلب من الجمهور أن يكرر وراءه هذه الشعارات في مسرحيته (الكلب مقتول على الرصيف).. وغيرهم الكثير من الكتاب العرب، الياس زحلاوي، ممدوح عدوان، ميخائيل رومان، فرحان بلبل، بول شاول، وليد إخلاصي، علي سالم.. الذين حاولوا صادقين إنجاز نص مسرحي يتجاوز ذاته، وبذلوا وربما يبذلون الآن جهودا كبيرة وجادة لتحقيق هذه الغاية/ سعد الله ونوس/.. ولكن التبعية الطوعية للخطاب السياسي كانت واحدة من أهم الأسباب التي منعتهم من تحقيق ذلك.

قد يقول قائل: إن برتولد بريشت ومن قبله (بسكاتور) ومن بعدهما بيتر فايس،

الواقعي الاشتراكي.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن المسؤولية لا تقع على عاتق الكاتب المسرحي فقط، وإنما على واقع موضوعي مرير تتشابك فيه مسئوليات الكاتب مع المخرج المسرحي مع مسئولية المؤسسات المسرحية والثقافية مع مسئولية الجمهور والسياسة الثقافية عامة.

فالخرجون العرب - سواء منهم الهواة، أم الدارسون في المعاهد والجامعات الأجنبية الشرقية منها والغربية - كانوا وما زالوا خاضعين لنفس الظروف والضغوط، ويمكن أن يقال عنهم أيضا ما قيل عن الكاتب. وربما لعبوا - أي المخرجون - دورا أكثر سلبية - سواء كان ذلك مقصودا أم عفويا - في تأخير إنجاز المشروع المسرحي العربي: فالهواة تنقصهم الخبرة الأكاديمية والدليل النظري.

والأكاديميون قادتهم الحماسة إلى التسرع فراحوا يقفزون - بل يطرون - فوق الواقع - الموضوعي عامة والمسرحي بشكل خاص - محاولين حرق المراحل التاريخية - التي قطعها المسرح الغربي.

فالمواطن العربي - الذي مازال يعتبر المسرح فنا دخيلا - قد تقنعه مسرحية شعبية واقعية بسيطة في موضوعها، وفي حلولها الإخراجية - البصرية - المأخوذة من البيئة المحلية.. ولكن المخرج الشاب المتحمس، الذي كان منذ شهور واقفا على خشبة /بولشوي/ أو /البرلين إنسامبل/ أو /الوسط إنند/ أو /برودواي/.. والذي ملأ رأسه حتى الياس بنظريات ستانسلافسكي، وبريشيت، وبيرت برونو، وتوماشيفسكي.. بدأ بمسرح اللامعقول، والعبث، والمسرح النفسي.. وفي أفضل

الحالات مسرح الأعماق والأفكار الكبرى: شكسبير تشيخوف ستراندبيرغ.. معتبرا - إذا أردنا سوء النية - مسرحية ليس لـ (هؤلاء الناس) أو راغبا - إذا أردنا حسن النية - تطوير (هؤلاء) عن طريق الصدمة، والتي تشبه إلى حد كبير صدمة مدافع نابليون.

والمواطن العربي أيضا، لعب دورا مهما في عزلة المسرحيين من خلال نبذة للمسرح، باعتباره بدعة أو كفرا أو انحلالا أخلاقيا.. أو في أفضل الحالات - شكلا دخيلا، وترويجا ذكيا لفنون الغرب. رغم أن معظمنا مخترق من قبل الغرب وخاصة في عصر /الدش/ الذي (يجبرنا) على مشاهدة أفلام خلاعية وحتى إباحية نستمتع بها سرا وعلنا ودون أي شعور بإهانة لكرامتنا القومية وإنسانيتنا.

وكان يمكن للمؤسسات والسياسات الثقافية - في هذه الحالة - أن تلعب دورا حاسما في إزالة هذه العقبات، ورسم استراتيجية ثقافية تنير الدرب، وتشر ثقافة مسرحية قادرة على رطب الصدع بين المسرح والناس. غير أن هذه الوزارات، ومديرياتها المسرحية، ومعاهدها، ومسابقاتها التشجيعية، ومهرجاناتها الاحتفالية.. قد تحولت كلها إما إلى متاحف بيروقراطية متكلسة بالقوانين العتيقة، أو إلى بالونات إعلامية ملونة ومتعددة الأشكال، تخدم غايات سياسية محددة ومعزولة.. فالحزب الذي كان مسيطرا على عقل وروح المثقف العربي باختياره - استلم السلطة وراح يعمل على تدجينه وقمعه وتحويله إلى بوق لها، ولكن هذه المرة بالقوة والإجبار، وإذا ما رفض إرادتها فمصييره التهميش أو الإسكات أو حتى التخوين والسجن

لذلك فإن المشروع المسرحي العربي المتكامل - نصا وإخراجا - هو جزء لا ينفصم من المشروع العربي النهضوي الشامل:

مشروع إنجاز الشخصية القومية المستقلة، الفاعلة والمتفاعلة مع الحضارة الإنسانية والكونية. وهذا ليس مجرد كلام نظري شعاراتي.. وإنما - وبرغم هذه اللوحة السوداء التي رسمناها للواقع العربي والمسرحي - تعتبر حقا مشروعا، وحلما قابلا للتحقيق رغم صعوبته وشدة تعقیده. وتجارب الشعوب التي استطاعت تحقيق أحلامها أكبر دليل على ذلك. ولو عدنا إلى تاريخ فرنسا مثلا.. إلى نهضتها المسرحية ومحاكم التفتيش، وثورة المقاصل لاكتشفنا أن حلمنا ليس بعيدا جدا، ولكنه يحتاج إلى كثير من العمل والعرق والدم.

ولا بأس في الختام من اقتباس فقره مما صرح به الكاتب السوري سعد الله ونوس لصحيفة تشرين بمناسبة اختياره للكتابة كلمة يوم المسرح العالمي من قبل اللجنة الدولية الدائمة للمسرح:

«لا أريد أن أبالغ وأقول: إن المسرح هو الذي يمكن أن ينقذ شعبا أو أمة، لكنني أعتقد أنه يمكن أن يلعب دورا شديدا الحيوية والتميز في بحث الجماعة عن لحمتها وحريتها، وإمكانية انفتاح الحوار بين أبنائها.. وهو المكان الذي يوفر لنا الحوار.. ومن نافل القول التذكير بأن أهم ما تعانيه بلدان كثيرة هو غياب الحوار وانعدامه...».

أرتور آدموف

رجل بقعة وحذاء ومنفى

● ترجمة: صفوان صفر

● إعداد: نذير جعفر



في كتابه: «الرجل والطفل» وبمهارة مشعوذ يعرف تماما كيف يفرق بين زجاجة النبيذ والقطار، يرسم (أرتور آدموف) الخطوط الأولية لتكوينه كرجل / طفل، ثم كمسرحي ذي جمهور لا يكاد يملأ إلا حيزا بسيطا من صالة العرض، محددًا على السواء موقفه الفلسفي ذا الطبيعة الراديكالية من عالم الأشياء والحركة: «لطالما فكرت بالانتحار وأنا في العشرين، وفي الثلاثين أيضا، ثم قبل الدخول بقليل في سن الأربعين، وقبل ذلك، أي يوم ولدت، فيزعمون بأني تلفظت بشيء ما... كلمة Angui وتعني بالأرمنية (في أي ثقب أجد نفسي الآن)!...»

الأيديولوجيا) يتوج كل ذلك أخيرا هوس جنسي رائع وحاد، يليق في وجهه من الوجوه بنيل من العصر القوطي، أو برجل حضاري مشاكس، عدواني ووسيم على طراز آداموف!

ويمكن القول بأن الظروف والمناخات شديدة التباين التي كان (أرتور) قد عاشها في السنوات المبكرة في طفولته، بالإضافة إلى تماسه المبكر مع ثقافات عديدة، قد خلقت منه نموذجا ذا خصوصية تستعصي على الفهم في بعض الأحيان، ليس فقط فيما يتعلق بمسرحه أو في جدله السياسي، وإنما في طريقة حياته اليومية، وعلاقته مع المثقفين والمدارس، الأدبية أيضا. فحول طفولته يقول: «لقد اجتزت السنوات الأولى من حياتي محاطا بجيوش من الخدم، فمربيتي أرمنية، والمسؤولة عن رعايتي أنسة فرنسية، أما مرضعتي (ماشيا) فكان لها عين زرقاء والأخرى خضراء، وأخيرا.. أختي التي كنت أصنفها مع جملة الخدم بسبب بسيط يكمن في أن أمي كانت تفضلني عليها».

في عام ١٩١٤ يسافر (أرتور) مع أسرته إلى ألمانيا حيث تفاجئهم الحرب وهم في فندق في الغابة السوداء، مما يضطرهم للجوء إلى سويسرا، البلد الذي ظل آداموف يكرهه حتى مماته. وهناك في (جنيف) يدخل آداموف إلى مدرسة (روسيا) الخاصة، ويتعرف للمرة الأولى وبشكل مباشر ماهية التمييز العنصري والذي كان موجهًا ضد الجالييتين: الروسية والأرمنية بشكل خاص. يقول آداموف: «كانوا يدعوننا بالقرود، ويتهموننا بأننا نأكل خبز الشعب السويسري». في هذا الوقت يبرز حب آداموف للأسطورة الإغريقية، ويبرز

والجدير بالذكر أن الكاتب كان قد فكر بكتابة مذكراته وهو على فراش المرض في إحدى المشافي، والإحساس بالموت يسيطر على فعالية الكتابة لديه، معطيا إيها إحياء غريبًا، وعدمية معنونة في التحدي والسخرية. وربما كانت المرة الأولى التي يجد فيها آداموف نفسه مضطرا للتعبير بطريقة ليس لها علاقة بالمسرح، ولا بالشخصيات المسرحية ذات البعد (الفانتاسمي) عن نزواته الفكرية، الشيء الذي سمكنا من التعرف إلى بعض الوجوه التي أحبها (أرتور) والتي قد تنحو للغموض تارة، وللوضوح تارة أخرى مثل (أنتونان أرتور، وأندريه جيد، وروجيه جيلبرت)، ولنرجع قليلا إلى الوراء.

في منطقة القوقاز، وفي (كيسلر فوتسك) وبالذات عام ١٩٠٨، ولد (أرتور آداموف)، من عائلة روسية نبيلة تملك نصيبا واسعا من بتول بحر قزوين، الشيء الذي لم يمنعه (أرتور) وهو في سن الرابعة من أن يفكر جادا بالقوقاز والذي سوف يلاحقه تابعا وفيما حتى أيامه الأخيرة: «لطالما قيل لي بأنني كنت أخبئ رأسي تحت ثوب جدتي الفضفاض صائحا: لا أريد أن أكون فقيرا، معيدا تلك الجملة مرات ومرات».

نبوءة آداموف هذه تحققت فيما بعد بشكل لا يخلو من دعاية وكحول ومرض ونساء، والسبب لم يكن فقط بسبب الثورة البلشفية التي أعقبت، والتي أمت ممتلكات عائلة آداموف ولكن أيضا بسبب الإهمال والفوضى اللذين كان (أرتور) يمارسهما على مختلف الصعد: (ضرائب غير مدفوعة ولم تدفع أبدا، تأخير وفوضوية ومواقف سياسية تختلط فيها النزعات البوهيمية مع

كسله الواضح في الرياضيات.

عام ١٩١٧، يستولي البلاشفة على زمام الأمور في (بترسبورغ) وفي عام ١٩١٨ يحتل الجيش الأحمر منطقة القوقاز وتؤمّم آبار البترول، مرة واحدة، وإلى الأبد.

عائلة آداموف من الآن فصاعدا تعيش مما تبذره من الحلى الذي كان في حوزتها، أما (أرتور) فيعجب بفيلم (الدكتور جيكل والمستر هايد) المقتبس عن كتاب لـ(مستيفينسون)، ويمتلك صديقته الأولى السمراء سوزان ويقبلها في الغابات. وفي هذه المرحلة يكتشف (أرتور) ولعه الشديد بالنساء، وتركيبته النفسية ذات الصلة الحميمة بالمازوخية في شكلها الهادئ.

تسير الأمور مع عائلة آداموف من سيء إلى أسوأ، حتى أصبحت على شفير الإفلاس، ولم يكن هناك من حل سوى الرجوع إلى ألمانيا (مملكة البؤساء، حيث تقيم في مدينة (فايس بادين) ويدخل (أرتور) إلى المدرسة الفرنسية حتى عام ١٩٢٤.

بعد ذلك يهاجر (أرتور) مع عائلته إلى باريس، وفيها ينشر مقاله السياسي الأول في جريدة (لوندور) الفوضوية وكان تحت عنوان: «لتحيا الفوضى». وهنا يعلن آداموف العصيان واللامبالاة تجاه المجتمع، تجاه الشخصيات والأيديولوجيا والمنظرين، يتعامل معهم بقرف وسخرية: «كنت أهبط إلى الميترو وسروالي مشقوق عند الركبة، لكم يسعدني أن يكون السروال مشقوقا هكذا...»

في هذه الفترة أيضا بدأ آداموف بكتابة قصائده السوربالية التي يصفها بأنها كانت عادية جدا والتي كان يرسلها إلى (إيلوار). هل حازت تلك القصائد على

تقدير هذا الأخير؟ (أرتور) نفسه لم يكن واثقا من ذلك، ولكن في نهاية الأمر يبدو أنه حاز على إعجاب (إيلوار)، الذي يدعوّه إلى المقهى الذي تجتمع فيه عصابة السورباليين في (بلاس بلانش)، وكان كل من (بروتون وأراغون) غائبين عن باريس في تلك الفترة.

عند عودة (بروتون) يجتاز (أرتور) الفحص أمامه (كسوريالي صغير) حيث يسأله (بروتون):

– من تفضلون من الشعراء، بودليير أم إيزيدور؟

– بودليير...، يجيب (أرتور) بخشونة شديدة، ومن الشعراء المعاصرين أفضل إيلوار وتزارا... (متناسيا بروتون!..)

– تزارا!...! يصيح بروتون مستنكرا، إن الشخص الذي بإمكانه أن يعجب بأشعار ذلك (البوليسي) ليس في الحقيقة إلا بوليسيا هو الآخر!..).

هكذا بسرعة يتم الحكم على آداموف، ويطرده من (الحزب السوربالي!..). بأمر من مشرعه الكبير (أندريه بروتون). وكانت خيبة آداموف كبيرة، إذ أنه طالما حلم بالانضمام إلى مجموعة، أي مجموعة يكون بوسعها أن تؤمن له الحماية والشهرة.

لكن آداموف لا يستسلم أمام سوء الحظ هذا، فيستأجر مسرحا بعد أن أقنعه صديقه (فيكتور) بأن أفضل طريقة للتعرف إلى الفتيات هي العمل في الأجواء المسرحية، ويقوم بإخراج ثلاث مسرحيات يقدمها على التوالي في الليلة الواحدة. إحدى هذه المسرحيات كانت من تأليفه واسمها: «الأيدي البيضاء» والتي كانت بداية المسرح عند آداموف. وبداية أيضا للتجارب العاطفية السريعة والمتلاحقة، هذا فيما إذا تركنا جانبا الإحباطات المالية

التي تحفظ عن ظهر قلب (رامبو) و(مالارميه) وتعرف (سان جون بيرس) معرفة شخصية، وتحقره.

١٩٣٣، الأب آدموف، وقد تراكمت عليه الديون والخوف من المستقبل ينتحر، وعن هذه الحادثة يكتب (أرتور): «لقد كرهت أبي دائما، إذن، إذن، فأنا نفسي الذي قتله، وخلال ما يقارب السنة كنت مقتنعا تماما بذلك، ولست واثقا الآن بشكل كاف من العكس» في هذه الأوقات يشارك (أرتور) بشكل دائم في معارك الشارع السياسية، ويلقى عليه القبض مرات عديدة، ويصبح تردده إلى المواخير الفعالية الأكثر أهمية وإلحاحا بالنسبة إليه. وفي تصرفه هذا فاق (كازانوف)، ويبدو أن إحباطه في الكتابة وعدم استقراره قد ساهما إلى حد بعيد في تضخيم هوسه الجنسي. عن هذه المرحلة يكتب: «أنا في وضع سيء تماما... أحاول الكتابة فلا أستطيع، في إحدى الليالي أكتشف فجأة بأنني غير قادر على استخدام الكلمات التي تبتدىء بحرف (الميم) وهذا الشيء أصابني بالهلع».

(أرتور) ومنذ أن استولى الذعر عليه من المدينة (باريس) يقرر السفر إلى اسبانيا أولا، ومن ثم إلى إيرلنده، وماذا كانت تعني إيرلنده بالنسبة إليه، ولماذا اختارها هي بالذات؟.. لا شيء إطلاقا، كل ما قاله عن إيرلنده يتلخص في جملة واحدة: «بنفسجية تحت شمس صفراء». لكنه سرعان ما يعود إلى باريس مدفوعا بتعطشه للقاء صديقه (أغا) وحي (المونبارناس) و(دوم) حانته المفضلة. وفي ذلك الوقت كان الجميع يتحدثون عن الحرب التي لا بد آتية، وفي عام ١٩٤٠ يهرب (أرتور) إلى مارسيليا حيث يجد نفسه بلا مأوى ولا نقود، وينام في

ومعارك الشارع السياسية الدامية ضد الفاشيين وجماعات اليمين الفرنسي تضامنا مع الفوضويين الإيطاليين (ساكو وفانزيتي) قبل أن ينفذ بهما حكم الإعدام على الكرسي الكهربائي في الولايات المتحدة.

وعند تقديم مسرحية (الأيدي البيضاء) يوزع (فيكتور) في الصالة بطاقات كتب عليها: «حيا تروتسكي، تحيا الثورة الدائمة»، ويلتقي آدموف للمرة الأولى بـ«روجه جيلبرت لوكونت وبالرسم خوان ميرو».

خريف ١٩٢٧، الآن يقضي آدموف يومه وليله في حي (المونبارناس) في مشرب يسمى بـ(دوم) الذي لا يغلق أبوابه أبدا، والذي يصفه (أرتور) بأنه «المكان الذي تتناثر فيه الطاولات وأعقاب السجائر بين سحب الدخان، وترتاح فيه مع الجرائد المكتوبة بكل اللغات الممكنة، بكسل، قرب الطفيليين الحقيقيين والفنانين الحقيقيين، والمزورين، في جو تملؤه المحاضرات حول الفن التشكيلي والسياسة والشعر».

في هذا المكان يتعرف آدموف للمرة الأولى على المثال (جيا كوماتي) كان (أرتور) في هذه الفترة يقطن مع صديقه (إيرين) السلافية، في فندق رخيص مقترضا من وقت إلى آخر نقودا من (جان كوكوتو) ويبدأ تحوله غير الأكيد تماما، من فوضوي إلى بلشفي لا يقتنع بالحزب الشيوعي، ومن بوهيمي إلى متسول على طريقة فناني الحي اللاتيني.

مع قدوم عام ١٩٣٠ تصبح الأمور أكثر سوءا بالنسبة لآدموف، فأزمة الـ(ول ستريت) وصلت إلى جميع أنحاء أوروبا، والتسول أصبح أكثر صعوبة، يتعرف (أرتور) إلى الفتاة (هودغيت)

لم أعد أشعر بالقلق، سأجد حتما نبرة الشخصية الرابعة، شخصية الصحافي الهامة، ولكن في صباح اليوم الرابع أستيقظ وليس لدي أي فكرة حول ذلك، وأعرف أنه منذ الآن فصاعدا لن أملك أية صفات لهذه النبرة.

إن مسرحية (الأنشودة) يقول آداموف، لذات بناءة تدعو إلى الشك، ولكنها إلى حد ما تعد (أولى مسرحياتي) ولذلك فهي غنية وحقيقية، وربما يقصد آداموف هنا بأنها أولى مسرحياته التي يظنها تعبر عما يريد قوله.

في هذه المرحلة يلتقي آداموف بالمرأة (جاكي رت) والتي سوف يطلق عليها لقب (بيزون) فيما بعد، والتي ستغير مجرى حياته وتدفعه إلى الكتابة والهوس والسفر والحب أيضا.

في ربيع ١٩٤٨، تبتدىء (بروفات) مسرحية (الأنشودة) لكن مدير المسرح السيد (بير) الذي وعد بأنه سيدفع الكثير يتخل عن وعده، ومع هذا فإن الأمر كما يبدو لم يؤثر على معنويات (أرتور) الذي كان يقول: «في هذه الفترة كنت أذهب للعشاء في بيت (جاكي) لم أكن أدعوها بعد بـ (بيزون) ولكني كنت أحبها، لقد كانت تعيش مع زوجها وتخونه في الوقت نفسه، أما هو فقد كان جميلا، ولكنه يشبه إلى حد ما أستاذنا للرياضة».

في تموز ١٩٤٨، وفي المهرجان الثاني في (أفينيون) تعرض مسرحية آداموف المقتبسة عن (موت دانتون) في الهواء الطلق بنجاح عظيم، يساهم الديكور بقسم كبير فيه. يقول آداموف عن هذه الحادثة: «كان الهواء عاصفا، الأعلام تصفعه، والممثلون يصرخون بقوة، إنها المرة الأولى التي كنت أسمع فيها جملا قد

الطرقات، وفي بعض الأحيان في الملاجئ المخصصة للشحاذين. ولاحقا، في مشرب محطة القطار، يلتقي (أرتور) بأراغون و(إلزاتريولي)، ثم فيما بعد بـ (أندريه بروتون) الذي كان مسافرا إلى نيويورك ويتصالحان.

١٩٤٥، نهاية الحرب العالمية الثانية، (أرتور) يكتشف المعتقلات النازية / الفرنسية، وأفران الغاز، ويصاب بالإحراج لعدم مشاركته في المقاومة ضد المحتل، ولكن لوقت قصير جدا، إذ أنه سرعان ما يجد المسوغات اللازمة، والنقود الضرورية لإخراج مجلة (الساعة الجديدة) والتي ساهم في تحريرها كل من (نويل روو، وجاك بريفير، ورونيه شار، وأرتور، وروجيه لوكونت).

(أرتور) خارجا من محطة ميترو (موبير موتواليتي) يشاهد شحاذًا أعمى يتسول، وبالقرب منه تمر فتاتان تغنيان أغنية معروفة: «لقد أغضبت عيني.. كم كان ذلك رائعا!»، والفتاتان لا تريان الشحاذ الأعمى، تدفعانه مارتين قربة فيقع. (أرتور) يقبض على فكرة المسرحية الرئيسية التي كان بصدد كتابتها (الأنشودة) والتي يقول عنها: «نحن في قلب الصحراء، ولا أحد يسمع الآخر».

(أرتور) يتساءل عما إذا كان بإمكانه إنهاء المسرحية: «لطالما بحثت عن النبرة التي على الشخصيات أن تأخذها، القضية ليست سهلة..، لا أصل إلى شيء، أنام بكامل ملابسي ولا أملك القوة على سحب الغطاء نحوي، ولكن في صباح يوم ما، اكتشفت (النبرة) التي على شخصية الموظف أن تنطق بها. وفي اليوم الثاني اكتشفت تلك التي من نصيب (ن)، وفي اليوم الثالث تتضح نبرة شخصية (ليل)،

كتب (أرتور) مسرحية (لعبة كرة الطاولة) فقد أصبح أكثر نضوجاً، وانتقد مسرحياته القديمة، ومسرحية (الكراسي) و(في انتظار غودو) ولاحظ أن ما يسمى بالمسرح الطليعي يتضمن هروباً من الواقع، ومن مشكلاته الملحة، والأمر نفسه ينطبق على مسرح (اللامعقول).

خلال شتاء ١٩٥٨ - ١٩٥٩ يكتب آدموف مسرحية (ربيع ٧١) ويعمل في البرامج الإذاعية ويربح أموالاً طائلة، وبعد ذلك بقليل تدعوه جمهورية ألمانيا الديمقراطية بمناسبة عيدها الوطني إلى برلين، وكان قد مضى سنتان على وفاة (بريخت) الذي عرفه آدموف في وقت ما، وكما يقول: «تحدثت معه في السياسة، وعن أعمال (بوخنر) في ظهيرة ما!» بعد ذلك يذهب (أرتور) إلى الولايات المتحدة بناءً على دعوة لحضور مسرحية (لعبة الطاولة)، وهناك يلتقي بـ (آرثر ميللر) الذي يصفه آدموف بأنه كاتب يستحق التقدير، وأنه من القلائل الذين لم يخونوا وفاقهم أيام (الكارثية).

عند عودته إلى باريس ينغمس (أرتور) في المذات، وتسوء علاقته ببعض الشيء بـ (بيزون) التي قررت العمل في إحدى دور النشر محقة استقلالها. ومرة أخرى يحمل (أرتور) حقيبتة ويتجه إلى (ستوكهولم) مدعواً من قبل الطلاب اليساريين السويديين، وهناك يطلع على أساليب التعذيب عن طريق التلفزيون، التي تمارس ضد الجزائريين الموقوفين في السجون الفرنسية. وسرعان ما يلتقي آدموف دعوة من اليساريين الدانماركيين فيحمل أمتعته ويتجه إلى (كوبنهاغن) غير ناس أن يمر ثانية إلى (هامبورغ) متسكعاً ليوم وليلة في مشارب ومواخير (سانت باولي).

كتبها أنا». شتاء ١٩٤٨ - ١٩٤٩ يكتب آدموف مسرحية (الغزو) ويلقي محاضرة في مدينة (روين) حول كافكا، وتعمق صلته بشكل حميمي مع (بيزون) التي أصبحت تعيش معه بشكل دائم متنقلين بين المدن الفرنسية الساحلية والفنادق الرخيصة. وعندما يحتاج آدموف إلى النقود يذهب إلى (أندريه جيد) ويعرض عليه المسرحية التي سرعان ما يقتنع بها، ثم يطلب منه بضعة آلاف من الفرنكات، فيقدمها له (جيد) الذي أعجب بهذا المشعوذ الوسيم. في عام ١٩٥١، ينتهي آدموف وبدون سعادة تذكر من كتابة مسرحيته (الاتجاه السليم) ويلتقي بالكاتب المسرحي (يوجين يونيسكو) ويعجب به لما لمسه من طفولة وجنون من تصرفاته وفي مسرحه، خصوصاً مسرحية (الكراسي)، كذلك كان الأمر بالنسبة إلى (يونييسكو) الذي رأى في أعمال آدموف (الأنشودة) مسرحاً حديثاً جديداً ذا سمات فكرية، وتقدم الصداقة بينهما لمدة سنتين.

لاحقاً، تعرض (الأنشودة) في مسرح (لانكري) وعدد الحضور لا يتجاوز في الليلة الواحدة أكثر من خمسة عشر شخصاً، كذلك مسرحية (الكراسي) ليونييسكو التي تعرض على المسرح نفسه، وعدد من الحضور أقل، حيث لم يكن يتجاوز اثني عشر شخصاً في الليلة.

عام ١٩٥٤، أصبح النقد ومنذ وقت طويل يتحدثون عن الثلاثي المسرحي (آدموف، بيكيت، يونيسكو)، يقول آدموف: «لقد كنا نحن الثلاثة من أصل أجنبي، وقمنا بزلزلة أركان المسرح البورجوازي الذي كان يرقد بسلام» هذه اللهجة القاسية سرعان ما تتغير بعد أن

صفحات من التراث

بقلم: أحمد السقاف

مالك بن الرب

ARCHIVE

هو مالك بن الرب بن حوط أنشأ بادية البصرة في قومه بني تميم في عهد معاوية بن أبي سفيان، وكان شاعرا شجاعا يميل إلى قطع الطرق وسلب المسافرين مع نفر من اشرار. جميل الوجه، حسن الثياب، ولما استعمل معاوية سعيد بن عثمان بن عفان على خراسان، سار نحوها من المدينة، ولما بلغ بادية البصرة إذا هو يلتقي بنفر يتزعمهم مالك بن الرب، ولما عرفه قال له ويحكم يا مالك ما الذي يدعوك إلى ما يشاع عنك من التمادي في العدوان، وقطع الطرق والسلب والنهب؟ قال مالك أصلحك الله أيها الأمير دعاني إلى هذا عجز من بيدهم أزمة الأمور عن استمالة أمثالي فقال سعيد بن عثمان بن عفان إنني لمغنيك عن هذه الحال ولكنني أشرت أن تكف عما أنت فيه وتسير معي إلى خراسان واتفقا بعد أن خصص له خمسمائة دينار في الشهر وسار معه إلى خراسان.

وقال بعض الرواة إن سبب خروج مالك بن الرب إلى خراسان والتحاقه بسعيد بن عثمان كان هربا من ضربة، فقد جلس ذات يوم إلى ليلي الإخيلية يحادثها وهي معجبة به إذا بفتى قد جاء إليها كأنه نصل سيف فجلس إليها فتركت محادثة مالك بن الرب، وأقبلت على ذلك الشاب الجميل فغاضه ما فعلت، والتفت نحو الشاب وقال له: هل لك في المصارعة؟ فقال الشاب وما دعاك إلى هذا وأنت ضعيفنا؟ قال مالك لا بد من المصارعة وأخذ يلح، فقام الشاب وصارعه فصرعه، فلما سقط مالك بن الرب ضطرب ضربة قوية،

فضحكت ليلي، فترك المكان، والتحق بالمتطوعين في جيش سعيد بن عثمان وقال لا أقيم بين العرب، وتعلقت ابنته بثوبه وقالت له أخشى أن يطول سفرك أو يحول الموت بيننا فأنشأ يقول:

ولقد قُلْتُ لابنتي وهي تبكي
 بدخيل الهموم قَلْبًا كئيبًا
 وهي تذري من الدَموع على الخَدَّ
 بين من لوعة الفراق غروبًا
 عبرات يَحْدَنُ يَجْرَحُنْ مَاجُزُ
 نَ بِهِ أَوْ يَدْعُنْ فِيهِ نُدُوبًا
 حَذَرَ الحَتِّفِ أَنْ يُصِيبَ أَبَاهَا
 وَيُتَلَقِّي فِي غَيْرِ أَهْلِ شَعُوبًا
 اسكتي قد حَزَزْتُ بِالدَمْعِ قَلْبِي
 طَالَمَا حَزَّ دَمْعُكَ مِنَ الْقَلْبِ وَبَا
 فَعَسَى اللَّهُ أَنْ يُدَافِعَ عَنِّي
 رِيْبَ مَا تَحْذِرِينَ حَتَّى أُوْبَا
 لَيْسَ شَيْئًا يَشَاوُهُ ذُو الْمَعَالِي
 بَعْدَ زِيَارَتِهِ عَلَيْهِ قَادَعِي الْمُجِيبَا
 وَدَعَايَ أَنْ يُقَطَّعَ الْآنَ قَلْبِي
 أَوْ تَارِيْنِي فِي رِحْلَةٍ تَعْزِيبَا
 أَنَا فِي قَبْضَةِ الْإِلَهِ إِذَا كُنْتُ
 تَبْعِي دُؤُوكُنْ مَنْزِلَ قَرِيْبَا
 كَمْ رَأَيْتُكُمْ رَأَيْتُكُمْ مِنْ بَعِيدٍ
 وَمُقِيمًا عَلَى الْفَرَاشِ أُصِيبَا
 فَدَعِينِي مَنْ انْتَحَابَكَ إِنِّي
 لَا أَبَالِي إِذَا عَتَرَمَ النَحِيبَا
 حَسْبِيَ اللَّهُ ثُمَّ قَرَّبْتُ لِلْسَيْفِ
 رِعْلًا أَنْجِبَ بِهَا مَرْكَوبَا

وقد مرض مالك بن الريب قرب عودة سعيد بن عثمان من خراسان فلما أشرف على الموت تخلف معه اثنان من أصحابه من بني تميم فقال يخاطبهما:

أَيَا صَاحِبِي رَحِلِي دَنَا الْمَوْتَ فَاَنْزِلَا
 بِرَابِيَّةٍ إِنِّي مُقِيمٌ لِيَايَا

ومات في خراسان وقال - وهو مريض - قصيدته التي يرثي بها نفسه، وقد زعم بعض الرواة أن القصيدة لا تزيد على ثلاثة عشر بيتا والباقي منحول أدخله فيها بعض

الشعراء، ولا أدري ما فائدة الشاعر الذي يجهد نفسه ليضيف إلى قصيدة شاعر آخر بعض الأبيات، والمتأمل النابه يجد أن نفس الشاعر واحد في القصيدة. وها هي القصيدة كما وردت في كثير من المصادر:

- أَلَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ أَبَيْتُ نَ لَيْلَةً
(١) بِجَنْبِ الْغَضَى أُرْجِي الْقِلَاصَ النِّوَاجِيَا
فَلَيْتَ الْغَضَى لَمْ يَقْطَعْ الرِّكْبَ عَرْضَهُ
(٢) وَلَيْتَ الْغَضَى مَا شَى الرِّكَابَ لَيْالِيَا
لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الْغَضَى لَوْ دَنَا الْغَضَى
(٣) مَازَارٌ وَلَكِنْ الْغَضَى لَيْسَ دَانِيَا
أَلَمْ تَرَنِي بَعَثْتَ الضَّلَالَةَ بِالْهَدَى
(٤) وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابْنِ عَفَّانَ غَازِيَا
وَأَصْبَحْتُ فِي أَرْضِ الْأَعْدَايِ بُعِيدَ دَمَا
أُرَانِي عَنِ أَرْضِ الْأَعْدَايِ قَاصِيَا
دَعَانِي الْهَوَى مِنْ أَهْلِ أَوْدٍ وَصَحْبَتِي
(٥) بِذِي الطَّبَسَيْنِ فَتَقَاتَفْتُ وَرَائِيَا
أَجْبَيْتُ الْهَوَى لَمَّا دَعَانِي بِزُفْرَةٍ
(٦) تَقَنَعْتُ مِنْهُ لَمَّا أَنْ أَلَامَ رَدَائِيَا
أَقُولُ وَقَدْ حَالَتْ قُرَى الْكُرْدِ دُونَنَا
جَبَرَنِي اللَّهُ عَمَّراً خَيْرَ مَا كَانَ جَازِيَا
إِنَّ اللَّهَ يُرْجِعُنِي مِنَ الْغَزْوِ لَا أَرَى
وَأَنْ قُلْ مَا لِي طَالِبُ الْبَاءِ مَا وَرَائِيَا
تَقُولُ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ طُولَ رِحْلَتِي
(٧) سَفَارَكَ هَذَا تَارَكِي لَا أَبَالِيَا
لَعَمْرِي لَنْ غَالَتْ خِرَاسَانُ هَامَتِي
(٨) لَقَدْ كُنْتُ عَنْ بَابِي خِرَاسَانُ نَائِيَا
فَإِنْ أَنْجُ مِنْ بَابِي خِرَاسَانُ لَا أَعُدُّ
إِلَيْهِهَا، وَإِنْ مَنَيْتُمْ وَنِي الْأُمَانِيَا
فَلِلَّهِ دَرِي يَوْمَ أَنْ تُرْكَ طَائِعَا
بَنِي بَأَعْلَى الرِّقْمَتَيْنِ وَمَالِيَا
وَدُرُّ الطَّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّةً
(٩) يَخْبِرُنِي هَذَا كَمَنْ وَرَائِيَا
وَدُرُّ كَبِيرِي اللَّذِيذِ مِنْ كَلَاهُمَا
عَلَيَّ شَفِيقٌ نَاصِحٌ لَوْ نَهَانِيَا
وَدُرُّ الرِّجَالِ الشَّاهِدِينَ تَفْتَكِي
بِأَمْرِي أَلَا يَقْصِرُوا مِنْ وَثَاقِيَا

وَدُرُّ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ يَدْعُو صَحَابَهُ
 وَدُرُّ لِحَاجَاتِي وَدُرُّ أَنْتَه
 تَذَكَّرْتُ مَنْ يُنْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ
 سِوَى السَّيْفِ وَالرَّمْحِ الْبَرْدَيْنِ بَاكِيًا
 وَأَشَقُّ رَاحِلٍ مَحْبُوكٍ يَجْرُ لِحَامَهُ
 إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَتْرُكْ لِنَفْسِهِ الْمَوْتَ سَاقِيًا (١٠)
 وَلَكِنْ بَلَاكَ نَفْسُ السُّمْنَةِ نَسْوَةً
 عَزِيزَةً عَلَيْهِنَّ الْعَشِيَّةُ مَا بَيَا (١١)
 صَرِيحٌ عَلَى أَيْدِي الرَّجَالِ بِقَفْرَةٍ
 يَسُوءُونَ لِحَدِي حَيْثُ حُكِّمَ قَضَائِيَا
 وَلَمَّا تَرَأَتْ عِنْدَ مَنْ رَوَّ مَنِيَّ
 وَخَلَّ بِهَا جِسْمِي وَحَانَتْ وَفَاتِيَا (١٢)
 أَقُولُ لِأَصْحَابِي أَرْفَعُونِي فَإِنَّهُ
 يَقْرُبُ بَعِيزِي أَنْ سُهَيْلٌ بِدَالِيَا (١٣)
 فَيَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَاَنْزِلَا
 بِرَابِيَّةٍ إِنِّي مُقِيمٌ لِيَا
 أَقِيمَا عَلَيَّ الْيَوْمَ أَوْ بَعْدَ لَيْلَةٍ
 وَلَا تُعْجِلَانِي قَدْ تَبَيَّنَ شَأْنِيَا
 وَقَوْمَا إِذَا مَا اسْتَبَلَّ رُوحِي فَهَيْلَا
 لِي السَّيْفُ وَالْأَكْفُفُ أَنْ عَنَدَ فَنَائِيَا
 وَخُطَّابَا أَطْرَافِ الْأَسْنَةِ مُضْجَعِي
 وَرَدَا عَلَى عَيْنِي قَضَائِيَا
 خُذْنِي فُجْرًا رَانِي بِرُدِّي إِلَيْكَمَا
 فَقَدْ كَانَ قَبْلَ الْيَوْمِ صَعْبًا قِيَادِيَا
 وَقَدْ كُنْتُ عَطَافًا إِذَا الْخَيْلُ أَدْبَرَتْ
 سَرِيعًا إِلَى الْهَيْجَاءِ إِلَى مَنْ دَعَانِيَا
 وَقَدْ كُنْتُ صَبَّارًا عَلَى الْقَرْنِ فِي الْوُغَى
 وَعَنْ شَتَمِي أَبْنِ الْعَمِّ وَالْجَارِ وَانِيَا (١٤)
 فَطُورًا تَرَانِي فِي ظِلَالٍ وَنَعْمَةٍ
 وَيَوْمًا تَرَانِي وَالْعَتَاقُ رُكَابِيَا (١٥)
 وَيَوْمًا تَرَانِي فِي رَحَى مُسْتَدِيرَةٍ
 تَخْرُقُ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ ثِيَابِيَا
 وَقَوْمَا عَلَى بَنَى السُّمْنَةِ أَسْمَعَا
 بِهَا الْغُرَّ وَالْبَيْضَ الْحَسَّانَ الرُّوَانِيَا (١٦)
 بَلَاكُمْ خَلَفْتُمَانِي بِقَفْرَةٍ
 تَهِيلُ عَلَيَّ الرِّيحُ فِيهِمَا السَّوَاقيَا

ولا تنسيها عَهْدِي خَلِيلِي بَعْدَ مَا
 تَقَطَّعَ أَوْصَالِي وَتَبَلَّى عَظَامِي
 وَلَنْ يَعْدَمَ الْوَالِدُونَ بَنًى يُصِيبُهُمْ
 (١٧) وَلَنْ يَعْدَمَ الْمِيرَاثَ مَنْ فِي الْمَوَالِيهَا
 يَقُولُونَ لَا تَبْعُدْ وَهُمْ يَدْفَنُونَنِي
 وَأَيُّ مَكَانٍ الْبُعْدُ إِلَّا مَكَانِيهَا
 غَدَاةً غَدَاةً يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدَاةٍ
 (١٨) إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي وَأَصْبَحْتُ ثَّأْوِيهَا
 وَأَصْبَحَ حَالِي مِنْ طَبْرِيفٍ وَتَالِدٍ
 لَغَيْرِي وَكَانَ الْمَالُ بَالِ الْأُمْسِ مَا لِيهَا
 فَيَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَى
 (١٩) رَحَى الْمُثُلِ أَمْ أَحْسَنَتْ بِفَلَاحٍ كَمَا هِيَ
 إِذَا الْحَيُّ حَلَّوْهَا جَمِيعاً وَأَنْزَلُوا
 (٢٠) بِهَا بِقَرَأَ جُثَمَ الْقُرُونِ سَوَاجِيهَا
 وَعَيْنٌ وَقَدْ كَانَ الظُّلَامُ يَجْنُهَا
 (٢١) يَسْفُنُ الْخَزَامِي مَرَّةً وَالْأَقَا حِيَا
 وَهَلْ أَتَرَكَ الْعَيْسَ الْعَبِيَّاتِ بِالضُّحَى
 (٢٢) بَرَكْبَانَهَا تَعْلُوا الْمُتَانِ الْفِيَا فَيَا
 إِذَا عُصَبُ الْبَرْكَبَانِ بَيْنَ عَيْنِي
 (٢٣) وَبُولَانِهِ عَاجُوا الْمُتَقِيَّاتِ الْوَاجِيَا
 فَيَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ يَكُنْتُ أَمْ مِثْلُكَ
 (٢٤) كَمَا كُنْتُ لَوْ عَالُوا بِنَعْيِكَ بَاكِيًا
 إِذَا مِتُّ فَاغْتَادِي الْقُبُورَ وَسَلَّمِي
 عَلَى الرَّمَسِ أُسْقِيَتِ السَّحَابُ الْغَوَادِيَا
 عَلَى جَدَثٍ قَدْ جَرَّتِ الرِّيحُ فَوْقَهُ
 (٢٥) ثَرَاباً كَسَحَقِ الْمَرْبَانِي هَابِيَا
 رَهِيْنَةُ أَحْجَارٍ وَثَرَبُ تَصَمَّنَّتْ
 قَرَارَاتُهَا مِنْ عِظَامِ الْبَوَالِيَا
 فَيَا صَاحِبِي إِمَّا عَرَضْتُ قَبْلَ غِنٍ
 بَنِي مَازِنٍ وَالرَّيْبُ أَنْ لَا تَلَاقِيَا
 وَعَطَّلَ قَلْبِي فِي الْبَرْكَابِ فَإِنَّهَا
 سَتَغْلِقُ أَكْبَاداً وَتُبْكِي بِوَاكِيًا
 وَأَبْصَرْتُ نَارَ الْمَازِنِيَّاتِ مَوْهِنَا
 بَعْلَاءَ يَتْنِي دُونَهَا الطَّرْفُ رَانِيَا
 بَعْدِي أَلْجُوجُ أَحْنَاءَ وَقُودُهَا
 مَهْأً فِي ظِلَالِ السِّدْرِ حَوْرًا جَوَازِيَا

بَعِيدٌ غَرِيبٌ أَلَدَارُ ثَاوِ بَقْفُورَةٍ
يَدُ الدَّهْرِ مَعْرُوفاً بَأَنَّ لَا تَدَانِيَا
أَقْلَبُ طَرَفِي فِي حَرْوْلِ رَحْلِي فَلا أَرَى
بِهِ مِنْ عَيُونِ الْمُؤَنَسَاتِ مَرَايَا
وَبِالرَّمْلِ مَنَاسِوَةً لَوْ شَهِدْتَنِي
بَكَيْنَ وَقَدْ دَيَّنَ الطَّبِيبُ الْمَدَاوِيَا
وَمَا كَانَ عَهْدُ الرَّمْلِ عِنْدِي وَأَهْلِهِ
ذَمِيماً وَلَا وَدَّعْتُ بِالرَّمْلِ قَالِيَا
فَمَنْهَنْ أُمِّي وَأَبْنَتَاهَا وَخَالَتِي
وَبَاكِيَةً أُخْرَى تَهِيحُ الْبُؤَاكِيَا

(١) الغضى: شجر من أشجار الصحراء، أزجى القلاص: أسوق القلاص، والقلاص جمع قلوص وهي الناقة الشابة، والنواجيا: السريعات. (٢) يتمنى لو استمر شجر الغضى معه في رحلته ليشعر بأنه مازال في جزيرة العرب. (٣) أهل الغضى هم أهله وقومه. (٤) باع الضلالة بالهدى: لتركه الطيش واعتراض القوافل مع الأشرار. (٥) من أهل أود وأود موضع ببلاد مازن بنجد والطبان محلتان تنتشر فيهما القرى في خراسان. (٦) زفر زفرة شديدة حينما تذكر أهله وهو في خراسان اضطر معها إلى وضع رداءه حول وجهه كيلا يراه أحد. (٧) سفارك: سفرك. (٨) غالت: أهلكت. (٩) السانحات: الأطباء، من وراثيا: من قدامي، وراء بمعنى قدام. (١٠) أشقر محبوب: يقصد فرسه، والمحبوك القوي. (١١) السميثة: موضع قريبة من أود ببلاد مازن في نجد. (١٢) خل بها جسمي: اختل بها جسمي. (١٣) سهيل لا يرى في خراسان وإنما يرى في بلاد العرب. (١٤) القرن: الميزان. (١٥) الغنق: الجمال الأصيلة. (١٦) السميثة موضع في نجد ببلاد مازن. (١٧) الوالون: جمع وال والموالي: الأقرباء كأبناء العم والخال. (١٨) أدلجوا عني: تركوني ليلا في قبري ومضوا. (١٩) رحي المثل: بضم الميم موضع بفلج وفلج موضع في بلاد مازن. (٢٠) حلوها: نزلوها، والبقر: هنا النساء ذوات العيون الواسعة. (٢١) العين: بقر الوحش، يجنّها: يسترها، يسفن: يلتهمن. (٢٢) العبيلات: الممثلات، المتان: جمع متن وهو ما صلب من الأرض. (٢٣) عصب: جمع عصة وهي الجماعة، عاجوا المبقيات: عطفوا رؤوس النوق التي تبقى بعض سرعتها، النواجيا: السريعة. (٢٤) عالوا: رHFوا. (٢٥) المرنباني: كساء من خز. (٢٦) يد الدهر: مدى الدهر.

شرح القصيدة

٣-١) يتمنى لو بات ليلة واحدة قرب شجر الغضى الذي لا ينبت إلا في رمال الصحراء، وحوله النوق السريعة يزجيا نحو غايته ويتمنى أيضا أن الغضى بقي ملازما للركب، فلا تنقطع رؤيته ليشعر بأنه مازال في بلاده، وأن باستطاعته أن يزور أحبائه المجاورين لهذا الشجر الصحراوي، ولكن هيهات، فالغضى ليس

بقريب فلقد بعدت المسافة.

٧-٤) ثم أكد أنه قد رضي أن يبيع الضلالة التي كان عليها ليشتري الهدى الذي دعاه إليه سعيد بن عثمان بن عفان، فأصبح غازيا في جيش هذا الأمير، ومع ذلك فقلبه لدى أحبابه في أود بنجد أولئك الذين يتلفت نحوهم على الرغم من كونه مع صحبه في كورتين بخراسان تدعيان الطبيش أو ذا الطبيش وهما قريرتان صغيرتان، ولم يجد بدا من أن يتقنع بردائه ليخفي الزفرة التي أطلقها على أحبابه في أود.

١٠-٨) وبعد أن تأكد لديه أنه في أرض غير أرضه وقوم ليسوا من قومه دعا الله أن يجزي حياته خير الجزاء، وعاهد نفسه على ألا يجازف مرة أخرى فقد قالت له ابنته ساعة الرحيل إن سفرك سيتركني يتيمة.

١٣-١١) يؤكد بقسم أنه إذا مات في خراسان فسيكون وحده المسئول عن هذا المصير، فلقد كان بعيدا عن هذه المدينة الغربية، وإذا نجا وعاد إلى أهله فلن يعود إليها مهما كانت المغريات ويتعجب كيف قدم إلى هذا المكان.

١٦-١٤) ويتعجب من الظباء التي مرت من جهة اليسار، فلقد كان مرورها هكذا ينبيء الذين قدماه بأنه هالك لا محالة، ويتعجب من والدته وخالته اللتين لم تقصرا في نصحه ومن الرجال الذين رأوا تمرده على كل ما هو جيد وسليم، ومع ذلك لم يكفوا عن الثقة به، والتفتك المضني في الأمر دون استشارة أحد.

١٩-١٧) ويعود فيتعجب من الهوى الذي يدعو به إلى أماكن شبابه وصباه، كما يتعجب من لجأته واندفاعه فيما كان فيه ثم يتعجب من النهاية، وقد تفقد الذين سيكونه بعد موته فلم يجد غير سيفه ورمحه الرديني وحصانه القوي الذي سيجر لجامه وحيدا إلى الماء دون أن يكون هو معه كعادته كل يوم، والرديني نسبة إلى امرأة تدعى رديئة عرفت بتقويم الرماح.

٢٣-٢٠) وعلى الرغم من وحدته في المكان الذي مرض فيه فإن في السمينة ببلاد مازن في نجد نسوة يصعب عليهن ما هو فيه من مرض مفض إلى الموت، وها هو يرى الذين يحفرون قبره ويسوون لحد، فقد دنت في اعتقاده ساعة الرحيل، وحينما يرفعوه لعله يرى سهيلا، وسهيل لا يظهر إلا في بلاد العرب.

٢٩-٢٤) يطلب من صاحبيه أن يتركاه فقد دنت منيته وينزلا رابيه من تلك الروابي القريبة منه فوق الانتظار لن يتجاوز يوما واحدا فقد ظهر شأنه، ولدى الوفاة لا بد من الكفن والسر فيجب على صاحبيه أن يحفرا القبر بعد تخطيطه بأطراف الأسنة ويغطيا عينيه بطرف رداءه ويوسعا له في القبر فالأرض واسعة فلا داعي لضيقه ويطلب منهما أن يسحبا ببرده فهو بعد مفارقة الحياة لا يشعر بشيء وقد كان صعب القيادة لا يجرؤ أحد على التحرش به.

٣٣-٣٠) ويقول إنه كان يعطف على الأعداء إذا ما تراجع أصحابه مليبا من دعاه إلى النجدة، وله صبر على منازلة الأقران وضعف تجاه شتم القريب والجار، وحياته ليست على وتيرة واحدة، فقد يتنعم بالعيش الرغيد، وقد ينطلق بالنوق السريعة النجبية بحثا عن مورد رزق، وقد يخوض غمار المعارك فتنال ملابسه من الرماح ما تنال.

٤١-٣٤) ويعود فيطلب من صاحبيه أن يقفا على بئر السمينة في نجد ويعلنا خبر وفاته أمام الحسان اللواتي يقصدن البئر بقربهن لحمل الماء إلى بيوتهن، وأن يبقيا على العهد فلا يهرب النسيان إلى ذاكرتهما وسيحزن الولاة لموته، وسيرثه الأقرباء من أهله ويندب الغد حينما يغادره أصحابه وهو مقيم في جوف القبر، وحينما يصبح ما له قديمه وجديده ملكا للورثة، ويتساءل أتغيرت رحي المثل، وهي موضع في فلج بأرض نجد أم أنها مازالت كما كانت وكما عهدت.

٤٢-٤٩) وأخذ يتذكر رحي المثل، فيصف حال هذا الموضع حينما تنزله بعض القبائل بمن معها من بناتها الجميلات اللواتي يشبهن بعيونهن الواسعة بقر الوحش، تلك العين التي تنطلق في الليل تأكل من الخزامى والأقاحي وقد استفادت من ظلام الليل الذي يخفيها عن عيون النساء، وهيهات ينسى النوق الممتلئة وهي تنطلق بالركبان فوق كل ما ارتفع من الصحراء ثم يعطف الركبان رؤوسها نحو عنيزة وبولان وهما موضعان في نجد، ويتساءل عن حال أمه حينما تعلم بوفاته، ولا يدري أكون بكأؤها عليه كبكائه عليها لو أنها سبقت، ويطلب من أمه أن تزور القبور لتذكره وتسلم على رmse من بعيد ويطلب لها الغيث، ويعود فيقول سلمى على قبر قد جمعت الريح فوقه ترابا ناعما كمسحوق حرير قديم في جوفه عظام بالية.

٥٠-٥٨) يطلب من صاحبه حينما يصل إلى بني الريب ومازن أن يبلغهم نعيه ويطلب منه أن يعطل ناقته كيلا تظهر أمامهم وهي حزينة عليه، فتنمزق قلوبهم لحزنها، ويتذكر حينما كان يشاهد نار بنات مازن في منتصف الليل فيرتد إليه طرفه من توهجها، ولقد كانت تلك النار تحمل رائحة الطيب كأنها أوقدت بأعواد البخور كيف لا واللواتي أوقدنهن كأنهن المها أو الحور إذ لا فرق بينهن وبين الحور، ويعود فيقول عن نفسه إنه شاعر في أرض قفر مدى الدهر، وهناك في أرض مازن نسوة لو أبصرنه لبيكن عليه وفدين طبيبه الذي يمرضه، ويؤكد أن أيام بني الريب ومازن لم تكن دميمة وليس له في هؤلاء من يكرهه، ويكفي أن تكون هناك أمه وابنتاه وخالته وأخرى تجيد ندبه وتثير بكاء الباكيات.

أحمد العدوانى..... فى نص تمثيلى ساخر

«مهزلة فى مهزلة»



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

جرّس (بتشديد الراء) بهم: سمّع
(بتشديد الميم) وندد.. والعامّة تقول
جرصهم (بالصاد) .. والجُرسة (بضم
الجيم) من التجرس [المنجد]
جرّستُ وتجرّستُ أي تكلمت بشيء
وتنغمّت [الصاحح]

إنّ فالالتجريس تنديد مقترن
بالتميع والتنفيم أو هو تنديد
تسميعي منغم.

فى هذا الإطار ... وبهذا المفهوم كتب
الشاعر أحمد العدوانى " مهزلة فى
مهزلة " ... وهى تمثيلية شعرية للمسرح
المدرسى وضع فكرتها حمد الرجب.
النص بكامله موجود فى كتاب (أدباء

طائر التجريس
الجراح ... ينقرقناع
تنبل الهش؟!

بقلم: محمد يوسف

الكويت في قرنين) الجزء الثاني / الطبعة الأولى ١٩٨١ الناشر شركة الربيعان للنشر والتوزيع - تأليف خالد سعود الزيد.

ومن خلال التقديم الذي كتبه الاستاذ عبدالعزيز حسين الذي كان يشغل منصب مدير بيت الكويت... أي مسرح بيت الكويت في الأربعينيات ... يتضح أن هذه التمثيلية الشعرية كتبت في النصف الثاني من عقد الأربعينات.

يقول الاستاذ عبدالعزيز حسين في التقديم (وتاريخه ٢٧/١١/١٩٤٨) "قدم الاستاذان حمد الرقيب وأحمد العدوانى إنتاجهما الأول الذي يتمثل في هذه المهزلة الصغيرة على مسرح "بيت الكويت" ... فوجد بها كل من شهدا جميع الخصائص التي تؤهلها للنجاح الباهر مما دفعها إلى نشرها لكي تنتفع بها المدارس والجماعات الأخرى". وهذه المسرحية الشعرية إلى جانب

رصانة نظمها، واضحة المعنى بلغة الأسلوب.. يسهل على الطلاب التعبير بها عن مواقف القصة وهي تقدم لنا شخصيات فكهة تعيش بيننا وتكدر في الحياة بأسلوبها الخاص.... وكل ما هنالك أنها وضعت تحت منظار معظم يتمثل في هذه المسرحية وهو أسلوب من النقد الاجتماعي محقق النفع، عظيم التأثير وشخصيات المسرحية هي:

١- حنبل: صاحب مكتب مقاولات ... أنيق الملبس وجيه المنظر.

٢- تنبل: خادم حنبل الخاص... تافه الشخصية محب للظهور.

٣- عرنجل: ساعي المكتب ... قصير أعرج ... ضعيف الأعصاب.

٤- جرسون

٥- مغنٌ جائل.

والشخصيات بأسمائها ... لها قابلية أن تكون "مَسْخَرَة" بالمعنى والدلالة الشعبية الفولكلورية التراثية لهذه "الكلمة".... ولها إشعاع ومجال "للقصور الذاتي" يذكّرنا بقوانين نيوتن الثلاثة الذائعة الصيب (ال- In-ertia أو قوانين القصور الذاتي الثلاثة وأشهرها «لكل فعل رد فعل مضاد له في الاتجاه ومساو في السرعة" ... وهذا القانون (الفعل وردة الفعل) يمكن شخصيات "مهزلة في مهزلة" من التمدد والانبساط بيسر وسهولة للوصول إلى ذروة "التسميع" و "التنظيم" "والتجريس" .. في إطار علاقاتها اللاسوية ... وتسليقتها المشبوهة وقدرتها على التلون والتلون بحكم التلوين والتلون الإنساني والاجتماعي والأخلاقي الهش.

ف/ حنبل يضطر للتجاوب والاستجابة لـ/ تنبل وتسليم أختام وأدراج مكتبه في الحجرة التي وضع في صدرها يافطة مكتوب عليها بحروف كبيرة: "راجي العفو الشامل ... حنبل المقول" .. لزوم إحكام القناع (غير المرئي) على الوجه المخاثل المخادع. وتحت اللافتة وبحروف أصغر: تليفزيون ١١١١ سجل تجاريس ٤٤٤٤٤٤.

ولا أدري السرّ الكامن وراء رقم ١ (الذي صف خمس مرات إلى جوار بعضه بعضا) وكذلك رقم ٤ الذي أصبح خماسياً في متتالية أحادية.

ربما البهرجة والرجرجة

مكتب المقاولات كالعتل الزنيم. ويوافق
حنبل ويشترط عليه أن يمشي بلا عرج
... فيحاول تنبل المشي معتدلاً دون
جدوى ثم يعدل حنبل عن الشرط
بعد أن أوسعه توبيخاً وتهديداً:
امش اعتدل في مشيتك / أو فاعفني
من خلقتك

ويصبح عرنجل سكرتير تنبل
ويدخل صاحب القهوة وليس عنده
علم بذلك ... وبأن تنبل قد احتل كرسي
حنبل ... فيسأل عرنجل مستغرباً:
ومن القابع في مجلس حنبل؟
تنبل؟ هل جنّ يا أعرج تنبل؟
ويطلب منه عرنجل أن يخفض
صوته ... ويفهمه أن تنبل قد صار هو
المدير

صاحب المقهى: كيف ذلك؟
عرنجل (بصوت منخفض): إنه الحظّ
الغريب.
وكعادة المثقفين والمتفكرين يرد
عليه صاحب القهوة ببيت الشعر القائل:
إن للحظّ كيميائاً إذا ما
مسّ كلباً أحاله إنساناً
يبدو أن صاحب القهوة مثقف ... لكنه
"زودها حبتين" ...

ويغير صاحب القهوة طريقته
ولغته ... ويهادن ويدهن تنبل ...
ويسرع لإحضار قرح من القهوة له ...
وهو يدندن:
على العين والرأس / وهل في ذاك من
بأس؟

وبدلاً من أن ينفخ ببضعة دراهم ...
يطلب تنبل من عرنجل أن يكتب لصاحب
القهوة "صكاً علينا بوعد غير منكوث".
يكون من حقه قصر نسيده / له إذا ما

و "الفشخرة" التي تقضي إلى المسخرة
لماذا سلم حنبل رقبته لـ / تنبل؟
الجواب: لأنه مضطر للسفر إلى
الخارج من أجل علاج ابنته سلمى
(لزوم ضبط الوزن الشعري) ... أو
سلمى من "الداء العضال الذي عشعش
بصدرها" .. أي من داء الدرن (السل).

التطاوس واللعب بالذيل
ينتقح تنبل ويتطاوس ... فقد وافته
الفرصة ليلعب بذيله من حيث لا
يحتسب.

واللعب بالذيل خصلة وخصيصة
لأهل الخسة والوضاعة فعندما يتأكد
من خروج حنبل يهتف:

ترحل إلى سلمى وإن شئت فارتحل
إلى حيث ألفت رحلها أم قشعّم
كأنه يصرخ دون لسان: اذهب ...
"روح في ستين داهية" ... لا أراني الله
لك وجهاً!!؟ بعد أن قفز إلى
"السلطة" و "الكرسي" ... "بدون إحم
أو دستور".
إنني صاحب المحل / بيدي الشغل
والعمل

أنا ناه وأمر / ومدير بلا جدل
حيل لكلها الحياة / ولي أبرع الحيل
وينادي على عرنجل (ساعي المكتب
الأعرج) ويفرغ فيه عقدة الغطرسة
والتطاوس ... مباهاياً بعراقة محتده
وأرومته...!!؟ ... ويكاد عرنجل يصاب
بلوثة أو جنة إلى أن يكتشف مسألة
"القفز" فيرضخ ... ويتحول هو الآخر
داخلياً وسلوكياً ... ويتضرع إلى تنبل أن
يغفر زلّته وسوء فهمه وغباءه لأنه لم
يدرك "اللعبة" والملعوب إلا متأخراً ..
مخافة أن يفصله حنبل المتربع على كرسي

الأول. (نرجسية وشيزوفرانيا وتداعٍ حرسائب)

يفتح الستار في الفصل الثاني وقد تحولت خشبة المسرح إلى "حجرة في بيت حقير معلق في سقفها زنبيل (مقطف)... بينما تنبل وعرنجل في غير كلفة يتحدثان.... ويرويان مغامراتهما .. ويشردان بذكراتهما.. وكأنهما قد أصيبا بنوع من النرجسية ممتزجة بالشيزوفرانيا (انفصام الذات) ... وبما يشبه التداعي الحر.... السائب....

Free Association / فيحكي تنبل (الذي يصور نفسه على أنه "فتى بلباء وشمم" وأنه كان يطاء التُّرب كما "يطأ الليث الأجم" وإذا به فجأة "حول كيس من ورق"!!؟...!!؟

وبعد "زيطة وزمبليطة" ... وجوار بالصوت العالي.. وكأنه قرقعة وقرقعة ... وبعد أن احتشد الناس زُمراً ... أما تنبل نفسه... أو بنص عبارة عرنجل الذي كان يضاحكه ويعابثه ... (إذن أبوك المحترم!!؟...!!؟

وإنما وجدوا بداخل الكيس ... فأراً...!!؟

هكذا تمخض جبل "تنبل النرجسي" الشيزوفراني (الانفصامي) فولد!!؟ .. والتكلمة معروفة...!!؟

ويعطي تنبل مزيداً من التفاصيل (وهو الشجاع المقدام!!؟)...

حيث "لاذ بالجدار ... مفجع الأفكار" ... وصاح بالناس مستغيثاً .. ومستغيثاً... فسمعوا كلامي / وأكبروا إقدامي...!!؟

... وانقضوا بالأحذية على .. الفأر ...!!؟

اغتنى .. من غير تأثيث. ويقدم عرنجل الصك (السند) لصاحب القهوة ... الذي يتجهم وجهه... فماله والقصر...؟ وكيف الطريق إلى الاغتناء والغنى.. أو ما السبيل لتأثيث القصر؟! ويحاول إرجاع السند... لكن تنبل يحجب إليه الفكرة ويرغبه فيها.. ويقنعه ... فيأخذ السند ويمضي مردداً: لعمرى إنه رأي / لعمرى إنها فكرة سأمضي أجمع الصرة / في الجيب على الصرة

إلى أن يأذن الله / ويكفيني يد العسرة ويدخل المغني (شادي الخمائل / حلو الشماليل).. على حد تعبير عرنجل ويغني بناءً على طلب تنبل الذي يستخفه الطرب... فينعت المغني... بأنه "بومة على طلل" .. وأنه جدير بسند يكفيه شر الأود

.... ويدخل حنبل (صاحب المكتب بعد عودته من السفر) .. فيقف مشدوداً مبهوراً.. فيطلب تنبل (وهو مازال في نشوة الطرب) من عرنجل (الذي كان يرتجف من المفاجأة):

أجل أعطه صكاً علينا مؤبداً / نشيد له قصراً عظيماً بلا أجر عليّ بختم الكباش ما ذ يضرني / إذا ما ختمت الصك في ختمه المزري

ويستشيط حنبل غضباً ملتهباً لأن تنبل خان الأمانة... وحول المكتب إلى بؤرة للفسق والخيانة... ويهجم على تنبل للفتك به .. فيخرج راكضاً بينما يختبئ عرنجل تحت المكتب ممسكاً بعضا يجذب بطرفها قدم حنبل (وقد أغواه شيطانه) .. فيقع على وجهه ويقع تنبل عليه .. ويسدل الستار على الفصل

يلوح تنبل بيده فيصيب "المقطف"
المعلق الذي يسقط على رأس عرنجل..
فيشقه ثم يقع مغمياً عليه.. ويتمتم
وهو فاقد الوعي.. متصوراً أن صاعقة
تكاد تقصف عمره؟! فيسقط في يد تنبل
.. ويسرع لإحصاء إناء يرش منه الماء
على وجه عرنجل:

هو ذا الماء شفاءً / وعلى الجنّ وقاءً
شُرْمُ بَرْمٍ شهورش / شُرْمُ بَرْمٍ
شهورش

المقطف المقلوب ... و.. طرطورو
الشیطان

يشرح تنبل لماذا أخذه الحماس المفرط
بأنه "كان يصارع الشياطين التي كانت
تنقض أشباه الشرر" .. حتى غدت شَذَرُ
مَذَرُ ...

وتتضخم ... بل تتورم ذاته
النرجسية .. فيرى المقطف المقلوب
"طرطور شيطان نَكَرُ".
فأجأته بضربة ذات سَعْرُ
مخفّ الطرطور في كفي وفَرُ
ويمدح نفسه:

أجل إنني فتى الحرب / سليل الطعن
والضرب

لأنه "إنسان تُزهي به الأوطان"
قد سلب الشيطان. طرطوره الفينانُ
.. وحدث أن قرع طارق الباب ..
يدعو الناس للجهاد

فلسطين باعت لليهود ديارها
قضاة طغاة أنقنوا حرفة الجرْمُ
هو الظلمُ .. يرفع الظلم في كل بقعة
بمتفق المغزى ومختلف الحكم
ومن يشكك من ظالم عند ظالم
فقد ظلم الحق الصراخ على علم
وينكس الإثنان على أعقابها..

ها... ها... ها...؟! على "أيّ دقن"
يضحك تنبل!!
حتى إذا ذاق الردى / أتيته مستأسدا
أمسكته من ذنّيه / وصرت استهزىء
به
فأريستهزىء بفأر...؟!
فأخذ الناس العجب / من سطوتي
على الذنّب
بكل زائف...؟! ... و... بطبولة
فارغة...!!

ومع ذلك فإن عرنجل (متقمص
شخصية كاهن الحكم أو كلب السلطة..
يحمل منجرة النفاق والإفك:
رعاك الله يا تنبل / فأنت البطلُ
الأمثلُ

... و... تنبل طاووس مطموس بصره
وبصيرته ... مسترسل في أكاذيبه
وتخطفاته وأراجيفه وتطوحاته...
فيحكي لعرنجل أنه دخل غرفته ليلاً
والنوم يداعب أجفائه .. فلما أضاء
مصباح الغرفة شاهد شيئاً من وجدانه:
مشتملاً في برده .. لا أرى / منه سوى
طلعة شيطاني

فلما سألته من أنت؟ ... لم يرد..
عاجله بكلمات زنانة... حتى إذا
استوضح الأمر.. بعد أن خاله لصاً..
أو "حماة تريد وصله ومودته.. فلم يكن
ما رآه سوى .. "المخدة" .. التي
توسدها... ونام عليها هانئاً هادئاً
مطمئناً فوق مضجعه.

.. وعرنجل .. ينفخ فيه مشيداً
ببطولته الخاوية ... وفعله "الكاذب"
غير المسبوق... فينتفخ أكثر فأكثر.
ومن فرط الحماس... ومعايشة
"سكرة" الحالة الوهمية الخرقاء...

ويتمكح عرنجل بعَلَّتْه الخلقية:
إنما دائي العَرَجُ / إن تقاعستُ لا
حَرَجُ

أما تَنْبَلَ قِيدَعِي أَنه أعمى... ليفلت
بـ/ حيلة العمى عن تلبية نداء الجهاد ..
مما يثير حنق الطارق الذي يقول له
وهو محتقن بالغضب:

ما أرى الأمر هكذا / بَلْ هو الجُبْنُ
واللَهَجُ
أَلْفُ كَفْ عليكما . ليس لي فيكما
حَوَجُ

وفي أعقاب خروج الطارق .. يدخل
صاحب القهوة الذي يربح ورقة
"برزة مزوَّقة" (ورقة يانصيب) ...
ومعه الصك الذي أخذه من تنبل أيام
كان مديراً ،، وقد تعهد له أن يبني له
قصرًا مشيداً "دون تأثيث" ... !

التعويم الأفك
ها قد ابتسم له الحظ ...
وسـ/ يؤثث القصر...!؟

أما صاحب العود (الغني الجائل)
فقد هبط عليه "إرث عظيم" ... مما
سيمكنه من مطالبة المدير "أي تنبل"
بالوفاء بالتزامه معه. ويعوم تنبل
نفسه (زورا وبهتانا) .. ويطفو
كالإسفنجة على سطح انتهازيته ...
فيطلب منها التحرك للتوجه إلى حنبل ..
"لتحطيمه" ... و "رجمه" ..
"ومقاضاته" ...!

ومارس تنبل لعبة النسيان ..
والتناسي ... وظل سادراً في غيّه ...
مع أَنه هو الذي نسج خيوط "
الملعوب" ...!

... ويتحرك الجميع و... تنبل
يطالبهم:

قوموا نقاضي حنبلاً/ حق العهود
مجمله

إن الحياة كُلُّها / مهزلةٌ في مهزلة
ويعزف صاحب العود على وتر
"المنى والغنى" ... والكل يردد غناءه.
مهزلة ... ومسخرة ... وتجريس ...
!؟

... و... تنبل هو تنبل: الوجه المدلّس
والقناع الهش وهو يتوهم عكس
ذلك ... حتى ينقض طائر التجريس
الجارج فينقر قناعه فيتهدأ خيطاً خيطاً
.. وخطأً خطأً سواء كان القناع
مرقطاً أو منقّطاً ... أو محنطاً.....!؟

وهكذا يَقُوم "طائر التجريس
الجارج" .. بدوره في عملية التطهير أو
الـ/ "كاتارسيس" Catharsis
بمفهومه ومدلوله الأرسطي ... وما
يحدثه ذلك من تحوّل إعلائي في ذهنية
ونفسية المشاهد والمتفرج.

وإذا كان شيللر يقول: "إن المسألة
الإغريقية رُبَّتْ الشعب الإغريقي ...
بمعنى أن الناس تعلموا فيها احتمال
الضمير الفردي وتطويعه في الحياة
العامة "بعبارة جان دوفينيو مؤلف
كتاب "سوسيولوجية المسرح/ دراسة
على الظلال الجمعية . الجزء الأول /
ترجمة حافظ الجمالي... فإن عبارة
شيللر يمكن أن تمثل جرعة انعكاسية
مشعة .. مع الملهاة (الكوميديا) ...
خاصة إذا كان "طائر التجريس
الجارج" يرسم دوائر حلزونية
ساحرة ظاهرة وباطنة في فضاء لوحة
"المسخرة" .. و "السخرية" ...
و "التجريس" ... بريشته الحادة
المنقار .. المتعددة الألوان والإيقاعات...

حديث ليلى مع إنسان محقق

درس للمعاصرين

فريد ريش دو رنمات

ترجمة:

د. أبو العيد دودو

الشخصيات:

الرجل. الآخر.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(يهتز زجاج النافذة)

الرجل: (بهدهو وبصوت عال) ادخل من فضلك! (صمت) ادخل! فلا معنى لجلوسك على حافة النافذة على مثل هذا العلو المزعج، ما دمت قد تسلقت إلى أعلى، إنني أستطيع رؤيتك. إن السماء خلف ظهرك لا تزال على ظلامها أكثر ضوءاً من ظلام هذه الغرفة!

(يسقط شيء ما فوق الأرض)

لقد أسقطت مصباح اليد!

الآخر: يا لها من مصيبة!

الرجل: لا معنى للبحث عنه فوق الأرض. سأشعل الضوء (يهتز درج)

الآخر: شكر لك، أيها السيد!

الرجل: ها أنت ذا. إن الموقف أكثر لطفاً حين يبصر المرء. إنك لرجل مسن!

الآخر: أكنت تنتظر شابا؟

الرجل: أجل كنت أنتظر شيئا من هذا النوع. خذ المصباح ثانية. فهذا هو على يمين الكرسي.
الآخر: معذرة!

(تنكسر زهرية)

الآخر: يا لها من مصيبة مرة أخرى. لقد أسقطت الآن زهرية صينية.

الرجل: لا بأس! لن تكون لي بعد الآن فرصة لأن أفقدها.

الآخر: ليست مهنتي في النهاية تسلق الجدران والسرقة. إن ما يطلب مني الآن. ينبغي للشيطان أن - حقا، إن عدم مهارتي ليؤلني. يا سيدي!

الرجل: هذا شيء ممكن الحدوث.

الآخر: ظننت.

الرجل: كنت تعتقد أنني نائم في الغرفة الأخرى. إنني لأفهم ذلك. لم يكن في مقدورك حقا

أن تعرف أنني لا أزال في هذا الوقت جالسا إلى مكتبي في الظلمة.

الآخر: الناس العاديون يكونون في فراشهم هذا الوقت.

الرجل: عندما تكون الأوقات عادية.

الآخر: زوجتك؟

الرجل: لا تهتم لذلك. لقد ماتت زوجتي.

الآخر: أليدك أطفال؟

الرجل: ابني في معتقل ما.

الآخر: وابنتك؟

الرجل: ليس لي ابنة.

الآخر: أتؤلف كتباً؟ غرفتك مليئة بها.

الرجل: أنا أديب.

الآخر: أيقراً أحد ما تؤلفه من كتب.

الرجل: إنها لنقرأ في كل مكان تمنع فيه.

الآخر: وفي المكان الذي لا تمنع فيه؟

الرجل: يكرهها الناس.

الآخر: هل تشغل كاتباً أو كاتبة؟

الرجل: لا بد أن هناك اشاعات رهيبة تدور بينكم حول ما يكسبه الكتاب.

الآخر: هل هناك شخص آخر يسكن معك في هذا البيت؟

الرجل: إنني أسكن فيه بمفردي.

الآخر: هذا شيء جيد. فأنت في حاجة إلى هدوء مطلق عليك أن تفهم هذا.

الرجل: أكيد.

الآخر: إنه لمن الذكاء، ألا تسبب لي صعوبات.

الرجل: لقد جئت لنقتلني؟

الآخر: لدي هذه المهمة.

الرجل: أقتل حسب الطلب؟

الآخر: هذه مهنتي!



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الرجل: لقد تصورت بشكل غائم على الدوام أن هذه الدولة لا بد أن يوجد بها اليوم محترفو القتل.

الآخر: هكذا كان الأمر دائماً، يا سيدي! فأنا جلال هذه الدولة منذ خمسين سنة. (فترة صمت)

الرجل: هكذا! أنت الجلال!

الآخر: هل كنت تنتظر شخصا آخر؟

الرجل: كلا. لم أنتظر شخصا آخر في حقيقة الأمر

الآخر: إنك لتحمل قدرك برباطة جأش

الرجل: وأنت تعرب عن رأيك بكلمات مختارة!

الآخر: إني أتعامل اليوم مع مثقفين!

الرجل: من المفيد جدا أن يصبح للثقافة خطرها من جديد. ألا تريد أن تجلس؟

الآخر: سأجلس قليلا على حافة المكتب، إن كان ذلك لا يزعجك.

الرجل: تصرف كما لو كنت في بيتك. أسمح لي بأن أقدم لك مشروبا؟

الآخر: شكرا، ولكني سأشربه فيما بعد. قبل ذلك لن أشرب شيئا، وهذا لتبقى يدي ثابتة.

الرجل: أفهم هذا. عليك عندئذ أن تصبه بنفسك. فقد اشتريته خصيصا لك!

الآخر: أكنت تعرف أنك قد حكم عليك بالموت؟

الرجل: كل شيء في هذه الدولة محكوم عليه بالإعدام، ولا يبقى للواحد منا إلا أن يحدق في السماء الشاسعة عبر النافذة وينتظر.

الآخر: ينتظر القاتل. من ينتظر إذن؟ على الإنسان في هذه الدول الملعونة أن يحسب

حسابه لكل شيء، فلا يحيط النظر حقيقة إلا بما هو ساذج فالأشياء تتخذ مسارا

منطقيا كما لو أن المرء وجد نفسه داخل آلة قرم. لقد هاجمني رئيس الوزراء،

ونحن نعرف ماذا يعني هذا، ومن عابدة أحاديث فخامتة أن تكون لها نتائج غير

صحية. وكان أصدقائي قد قرروا أن يحيوا حياتهم، فانعزلوا، فكل من يزورني

يحكم عليه بالإعدام. ووضعتني الدولة في سجن حرمني من حماية القانون.

فكان عليها أن تكسر جدران وحدتي مرة، وكان عليها مرة أخرى أن ترسل إلي

إنسانا، ولو أنه لم يأتني إلا ليقتلني. وقد انتظرت هذا الإنسان. انتظرت إنسانا

يفكر كما يفكر قتلتني تماما. أردت أن أقول لهذا الإنسان مرة أخرى - لأخر مرة

- من أجل ماذا ناضلت حياتي كلها. أردت أن أريه ما هي الحرية، أردت أن

أبرهن له على أن الرجل الحر لا يرتعد. وها أنت قد جئت.

الآخر: الجلال.

الرجل: الذي لا جدوى من الحديث معه.

الآخر: أحتقرني؟

الرجل: ومن يستطيع احترامك، يا أحقر إنسان بين البشر!

الآخر: أكنت تحترم قاتلا؟

الرجل: أجل، كنت أحبه كما أحب أخي، وأناضل معه كما أناضل مع أخي. وكانت

روحي تنتصر عليه في ساعة انتصار موتي. ولكنه دخل الآن علي عبر النافذة

بصفته موظفا، يقتل ويكون له ذات يوم معاش على القتل، لينام فوق الأريكة

شبعان كالعنكبوت. مرحبا بك، أيها الجلال!

الآخر: عفوا.

الرجل: إنك المحتار. هذا شيء مفهوم، فالجلاد لا يستطيع الإجابة كما ينبغي، يسرني أن أتعرف عليك.

الآخر: أأست خائفا؟

الرجل: لا. كيف تريد أن يتم التنفيذ؟

الآخر: في صمت.

الرجل: مفهوم. لا بد من أخذ الأسر، التي تسكن في هذه الدار، بعين الاعتبار.

الآخر: معي سكين.

الرجل: إذن عملية جراحية إلى حد ما. هل ستتألم؟

الآخر: سيتم ذلك بسرعة. لحظات وينتهي كل شيء.

الرجل: هل سبق لك أن قتلت الكثير بهذه الطريقة؟

الآخر: أجل الكثير.

الرجل: يسرني أن ترسل الدولة على الأقل خبيرا، ولا ترسل مبتدئا. هل يجب علي أن

أفعل شيئا محددًا؟

الآخر: جيدا لو تستطيع فتح يافتك!

الرجل: أأسمح لي أن أدخن سيجارة أولا؟

الآخر: هذا واضح، القضية قضية شرف. أسمح بذلك لكل شخص. ثم إن الآخر غير

مستعجل بالنسبة إلى القضية الأخرى.

الرجل: سيجارة كاملة، أأدخن واحدة أيضا؟

الآخر: فيما بعد.

الرجل: طبعاً. أنت تفعل كل شيء فيما بعد. بسبب البد. أضعها إذن قرب المشروب.

الآخر: إنك لرجل كريم.

الرجل: الإنسان كريم مع الكلب على الدوام.

الآخر: ها هي نار الولاة!

الرجل: شكرا لك. طيب. لقد فتحت يافتي أيضا.

الآخر: يؤلمني أمرك حقا، أيها السيد!

الرجل: إنني لأجد الأمر محزنا أيضا.

الآخر: عليك أن تقول إنك محظوظ، لأن ذلك كله يجب أن يتم في هذه الليلة على نحو خاص.

الرجل: إنني لأشعر أيضا بما نلت من حظوة!

الآخر: هذه لأنك أديب.

الرجل: ثم ماذا؟

الآخر: أنت من دعاة الحرية.

الرجل: فقط.

الآخر: لذلك فهم الذين يجب علي أن أقتلهم كلهم.

الرجل: وماذا يفهم الجلاد من الحرية!

الآخر: لا شيء، أيها السيد.

الرجل: هو ذاك!

الآخر: لقد معست سجارتك!

الرجل: إني عصبي إلى حد ما.

الآخر: أتريد أن تموت الآن؟

الرجل: سجارة أخرى، إذا سمحت.

الآخر: لك أن تدخن. دخن فمعظمهم يدخنون قبل ذلك سجار، ثم أخرى. وهي أميركية وإنجليزية. وكانت في السابق فرنسية وروسية.

الرجل: هذا أمر يمكن تصوره. سجارتان قبل الموت وحديث معك، هذا مالا أحب أن يفوتني أنا أيضا.

الآخر: مع أنك تحتقرني.

الرجل: إن المرء ليتعود حتى على ما يحتقره. ثم يحين بعدئذ، آخر أجل للموت!

الآخر: ها أنا أولع لك مرة أخرى، أيها السيد!

الرجل: شكرا.

الآخر: ومع ذلك فعل شخص يخاف إلى حد ما.

الرجل: أجل. وإلى حد ما.

الآخر: وينفصل عن الحياة دونما رغبة.

الرجل: عندما لا تكون هناك عدالة، ينفصل المرء عنها بسهولة. على أنك لن تفهم ما معنى العدالة أيضا.

الآخر: إنني، كما ترى، لم أتوقع العكس أبدا.

الآخر: أعتقد أن العدالة قضيتكم هناك في الخارج. ومن يستطيع أن يفهم شيئا منها.

فليدكم دائما عدالة أخرى ثانية. إني أعيش في السجن منذ خمسين سنة، ولم

أرسل إلى الخارج إلا في الفترة الأخيرة، ولا يتم ذلك إلا في الليل. وإني لأقرأ الجريدة

من حين لآخر، وأفتح جهاز الإذاعة من حين لآخر. وعندئذ أسمع عن سقوط

المقادير المسعورة، وعن هبوط الأقوياء والتميزين وصعودهم بدون توقف، وعن

مرور عربات التموين والامدادات المدوية الخاصة بهم، وعن اضمحلال الضعفاء

في صمت، أما عندي فيبقى كل شيء على حاله. فالجدران المرمدة هي نفسها،

والرطوبة المنسالة نفسها، والموضع المشع نفسه في السقف، الذي يكاد يتخذ شكل

أروبا في خريطة الأطلس، والسير نفسه عبر الممر الطويل المظلم المفضي إلى الفناء في

تباشير الصبح الشاحبة، والشخصيات الشاحبة نفسها التي ترتدي سراويل

وأقمصة وتحمل إلي على الدوام، والاضطراب نفسه عندما تقع أنظارهم علي،

الضرب العنيف كالمطرقة، الضرب العنيف كالبلطة، التي لا تسأل.

الرجل: أنت جلال حقا.

الآخر: أنا جلال حقا.

الرجل: ما هو المهم بالنسبة إلى الجلال!

الآخر: الطريقة التي يموت بها الشخص أيها السيد!

الرجل: تريد أن تقول الطريقة التي يتلف بها الشخص.

الآخر: هناك اختلافات هائلة.

الرجل: أذكر لي هذه الاختلافات الهائلة.

الآخر: إنك لتسألني نوعا ما عن فن الموت.

الرجل: يبدو أنه الفن الوحيد الذي يجب علينا أن نعرفه اليوم.

الآخر: إنني لا أعرف ما إذا كان في استطاعة المرء أن يعلم هذا الفن كما لا أعرف كيف

يعلمه. كل ما أراد أن بعضهم تمكن منه، وبعضهم الآخر لم يتمكن منه. وأنهم

يأتون إلي أنصاف جهلة وأساتذة في هذا الفن على حد سواء. لعله كان من السهل

عليّ، كما ترى، أيها السيد، أن أفهم كل شيء لو أنني كنت أعرف الكثير عن الناس،

كيف هم في حياتهم وماذا يفعلون بما لهم من وقت كثير إلى أن يأتوا إلي وما

معنى الزواج، وولادة الأولاد، والقيام بالأعمال، والشرف، والتحكم في الآلة.

واللعب والشرب، والحرب، وممارسة السياسة، والتضحية من أجل المبادئ أو

من أجل الوطن، والطموح إلى السلطة، وماذا يفعله المرء في كل حين، وكيف أن

هؤلاء سيكونون طيبين أو أشرارا، عابدين أو باهضي التكاليف، وكذلك كيف

يعرفون أساليب العيش — ويتكيفون مع الظروف، وكيف هو أمر النسب،

والدين، والمال الذي يتوفرون عليه الآن، أو ما الشيء الذي يدفع الجوع إلى

ارتكابه. ولذلك لا أعرف الحقيقة كلها عن البشر، وإنما أعرف حقيقتي فقط.

الرجل: أرني حقيقة الجلال.

الآخر: في البداية تصورت ذلك كله بسيطا غاية البساطة. إنني لم أكن أكثر من حيوان

أصم، أكثر من قوة قاسية، مهمتها أن تشنق. وعندئذ فكرت كل ما يمكن أن

يفقده الإنسان هو الحياة، فليس هناك شيء آخر غير الحياة، وما أتعبت ذلك الذي

يفقد حياته. لذلك أصبحت جلادا، في ذلك الحين قبل خمسين سنة لأكسب

حياتي، التي فقدتها، وكنت قد نشأت كما تنشأ البهيمة المتوحشة، أمام المحكمة،

فطلب مني للمحافضة عليها، أن أصبح جلادا مقبلا، لقد أرادت مني الحياة أن

أكسبها أيضا. فأصبحت جلادا كما يصبح أحدكم هنا في الخارج خبازا أو

جنرالا: من أجل أن يعيش. وكأن الحياة مساوية للشنق. ألم أكن مخلصا في

تفكيري هذا؟

الرجل: أكيد.

الآخر: ولم يكن يبدو لي ما هو أكثر طبيعية من أن يدافع الرجل عن نفسه، عندما يجب

عليه أن يموت، حين ينشأ بيني وبينه صراع ضار إلى أن أتمكن من وضع رأسه

على صخرة قطع الرقبة. وهكذا مات الشبان الشرسون من لصوص الغابة،

الذين كانوا يقتلون، أو يرتكبون جريمة السرقة مع القتل، من أجل أن يشتروا

لفتياتهم فساتين حمراء. كنت أفهمهم وأفهم صبواتهم، وكنت أحبهم، فقد كنت

واحدا منهم. وكان ذلك جرما في علمهم وعدالة في شنقي، وكان الحساب واضحا

وقد قبل القسمة. فماتوا ميتة سليمة!

الرجل: إنني أفهمك.

الآخر: ثم كان هناك آخرون ماتوا ميتة أخرى، ولو أنه كان قد بدا لي أحيانا أن الموت

هو الموت. وقد عاملوني باحتقار وماتوا في أنفة، أيها السيد، وألقوا قبل ذلك

كلمات رائعة عن الحرية والعدالة، وسخروا من الحكومة، وهاجموا الأغنياء أو

الطغاة، حتى كان بدني يقشعر، وأعتقد أن هؤلاء ماتوا هكذا، لأنهم ظنوا أنفسهم على حق، ولعلهم كانوا على حق أيضا، وأرادوا أن يظهروا أنهم لا يبالون بالموت. وكان الحساب هناك أيضا واضحا وبسيطا: كانت الحرب بينهم وبينني. فماتوا في غضب علي واحتقار لي، وضربتهم أنا في غضب، وقد كانت ثمة، في تصوري، عدالة في عمل كل منا. ومات هؤلاء ميتة مهيبة.

الرجل: ماتوا بشجاعة! هكذا يود اليوم كثيرون أن يموتوا.

الآخر: وهذا هو الغريب أيها السيد: إن المرء لا يموت اليوم هكذا.

الرجل: وكيف ذلك، أيها الزنيم! اليوم بالذات يعتبر ثائرا كل من يموت على يدك.

الآخر: أعتقد حقا أن هناك كثيرين يودون أن يموتوا هكذا.

الرجل: من حق كل شخص أن يموت كما يريد.

الآخر: لم يعد الأمر كذلك في هذا الموت، أيها السيد. لم يكن من الجمهور بد على الإطلاق. كان الأمر كذلك في عهد الحكومات السابقة، فكان تنفيذ الحكم من

دواعي الحضور: حضور القاضي، والمدعي العام، والمحامي، والقسيس، وبعض

الصحفيين والأطباء وآخرين من الفوضويين، وكلهم يرتدون معاطف سوداء،

وكانهم بصدد مشهد من مشاهد الدولة، وكانت تصاحب ذلك في بعض الأحيان

جلبة الطبول تخلع على المناسبة كثيرا من الروعة والأبهة. وكان آتئذ من المفيد

بالنسبة إلى المحكوم عليه أن يلقي كلمة ساخرة سخرية لاذعة، وكثيرا ما كان

المدعي العام ينتابه الغضب ويعض على شفتيه. لكن الأمر تغير اليوم. فالمرء

يموت بمفرد معي. ولا يحضر موته حتى القسيس، ولم تسبق، ذلك محكمة.

ربما أنه يحتقرني، فإنه لا يتحدث معي، ولا يكون الموت عندئذ كما ينبغي، لأن

الحساب لا يتم كما ينبغي ويضيع بعض الحق من المحكوم عليه. وهكذا يموتون

كما تموت الحيوانات، أفيرا، مبالين، وليس هذا أيضا هو الفن الصحيح. ولكن

عندما تكون هناك محكمة، لأن الدولة تحتاج إلى ذلك في بعض الأحيان، وعندما

يحضر مرة أيضا المدعي العام والقاضي، يصبح المحكوم عليه رجلا كسيرا،

يسمح لهم أن يفعلوا به ما يشاؤون ويموت عندئذ ميتة حزينة. لقد جاءت أزمنة

أخرى، أيها السيد!

الرجل: أزمنة أخرى! حتى الجلاذ يصدق هذا.

الآخر: الذي يدهشني اليوم هو ماذا يجري في العالم.

الرجل: الذي يجري أن الجلاذ فك عنه القيد، يا صديقي! لقد أردت أنا أيضا أن أموت

بطلا. ها أنا الآن وحدي معك.

الآخر: معي وحدك في هدأة هذا الليل.

الرجل: لم يبق لي أنا الآخر إلا أن أهلك كما تهلك الحيوانات.

الآخر: هناك نوع آخر من الموت، أيها السيد.

الرجل: أوردني إذن كيف يموت الإنسان بطريقة أخرى تختلف عن موت الآخرين!

الآخر: حين يموت خاضعا، أيها السيد.

الرجل: حكمتك هذه تليق بجلاذ! لا ينبغي للإنسان في هذا العصر أن يكون خاضعا، أيها

الوغد! ولا ينبغي له أن يموت خاضعا كذلك. فقد أصبح الخضوع اليوم فضيلة

غير لاثقة. على الإنسان أن يحتج على الجرائم التي تعاني منها الإنسانية إلى آخر رفق في حياته.

الآخر: هذه قضية تخص الأحياء، أما المحكوم عليهم بالموت فلهم قضية أخرى.
الرجل: قضية الأحياء هي القضية نفسها. أئبغبى لى أن يقتلنى مثلك، أنت الإنسان المحتقر، هنا فى ساعة من الليل بهذه الغرفة، حيث تحيط بى كتبى وأشياء الفكرية. قبل طلوع النهار، بلا تهمة، وبلا محكمة وبلا دفاع، وبلا حكم، وبلا قسيس، الذى هو حق لكل مجرم، سرا، كما يقول الأمر، دون أن يحق للناس معرفة ذلك حتى أولئك الذين يسكنون هذه الدار؟ أو مع هذا تطلب منى الخضوع! أيها المجنون، يا عار العصر، الذى يجعل من القتل رجال دولة، ومن الجلادين قضاة، ويزعم العادين على أن يموتوا كما يموت المجرمون. قل إنك تصارع المجرمين! لقد أحسنت القول، أيها الجلال! سأصارعك!

الآخر: لا معنى للمصارعة معى.
الرجل: إذا لم تبقي هنا من مصارعة إلا مصارعة الجلال، فإن ذلك يجعل هذا العصر همجيا إلى أبعد الحدود.

الآخر: إنك تقترب من النافذة.

الرجل: لا ينبغي أن يغوص موتى هذه الليلة كما يغوص الحجر، فى صمت، ودون صراخ. ينبغي أن يسمع كفاحى. أريد أن أصرخ فى الشارع عبر هذه النافذة المفتوحة، أن أصرخ فى هذه المدينة المستعبدة!
(يصرخ): اسمعوا، أنتم أيها الناس، هنا انسان يصارع جلاله! هنا يذبح انسان كما تذبح البهيمة! أيها الناس، ثبوا من أسرتكم! تعالوا لتروا فى أية دولة نعيش اليوم!

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(صمت)

الرجل: ألا تمنعنى؟

الآخر: لا!

الرجل: سأواصل الصراخ.

الآخر: تفضل!

الرجل: «مرتبكا» ألا تريد مصارعتى؟

الآخر: ستبدأ المصارعة، عندما تحيط بك ذراعاى.

الرجل: فهمت لعبة القط والفار! النجدة!

(صمت).

الآخر: الصمت يسود الشارع.

الرجل: كما لو أنني لم أصرخ.

الآخر: لا أحد يأتى.

الرجل: لا أحد.

الآخر: لا يسمع أى شيء حتى فى البيت.

الرجل: ولا خطوة!

(صمت)

الآخر: تستطيع أن تصرخ مرة أخرى.

الرجل: لا معنى لذلك.

الآخر: في كل ليلة يصرخ واحد مثلك في شوارع هذه المدينة، ولا أحد يساعده.

الرجل: الإنسان يموت اليوم وحيدا. الخوف كبير جدا.

(صمت)

الآخر: ألا تريد أن تجلس ثانية؟

الرجل: لم يبق في غير ذلك حقا.

الآخر: أتناول مشروبا.

الرجل: ذلك مفيد، عندما يهوى المرء نفسه للمصارعة، إليك هذا، أيها الوغد!

(يبيصق)

الآخر: إنك لتشعر باليأس.

الرجل: إني لأبصق المشروب في وجهك، تظل هادئا! ألا يخرجك ذلك عن أطوارك؟

الآخر: ليس من المفروض علي أن أموت هذه الليلة، أيها السيد!

الرجل: سيعيش الجلاذ بصورة خالدة! لقد كافحت حتى الآن بالأسلحة التي تليق

برجل، أسلحة الفكر: كنت دون كيخوته، الذي قاوم حيوانا متوحشا رديئا بنثر

جيد. شيء مضحك! وعلي الآن، وقد قضي علي ومزقتني مخالفه، أن أعض

أسناني، وهذا مشروع له أهمية مستقبلية أيضا. يا لها من مهزلة! إني أكافح من

أجل الحرية، ولا أملك حتى سلاحا. أقتل به جلاذي رميا بالرصاص. أسمح لي

بتدخين سجارة أخرى!

الآخر: ليست بك حاجة إلى أن تسألني، أيها السيد، ما دمت تريد أن تصارعني!

(صمت)

الرجل: (بخفوت) لست قادرا على المصارعة.

<http://ArchiveBeta.Sakimil.com>

الآخر: ليس عليك أن تفعل ذلك.

الرجل: إني متعب.

الآخر: كل إنسان يتعب مرة، أيها السيد!

الرجل: اعذرني إن كنت قد بصقت المشروب في وجهك.

الآخر: إني أفهم ذلك.

الرجل: عليك أن تتحلى معي بالصبر. فالموت فن شديد الصعوبة.

الآخر: إنك لترتعد، وعود الثقاب يتكسر في يدك في كل مرة نصفين. سأشعل لك

سجارتك.

الرجل: مثلما فعلت في المرتين السابقتين!

الآخر: تماما!

الرجل: شكرا. هذه أيضا. وبعدئذ لن أسبب لك أية صعوبات. لقد استسلمت لك.

الآخر: كالخاضعين، أيها السيد!

الرجل: ماذا تعني؟

الآخر: ليس هناك ما هو أصعب من فهم الخاضعين، أيها السيد. فلا بد من وقت طويل

لمعرفتهم، لقد كنت في البداية أكرههم. إلى أن عرفت أنهم أساتذة الموت الكبار.

فعندما يموت المرء مثل حيوان غير مبال، يستسلم لي ويتركني أضرب ضربتي دون مقاومة. وهذا ما يفعله الخاضعون أيضا، ولكن ذلك يتم بشكل مغاير. فهو ليس استسلاما بسبب التعب، وقد فكرت في البداية أن ذلك مصدره الخوف، إلا أن الخاضعين بالذات لا يعرفون الخوف. وأخيرا تصورت أنني وجدت الحل: وهو أن الخاضعين هم المجرمون الذين يرضون بالموت عقابا، على أن الغريب في الأمر هو أن البريئين ماتوا هكذا أيضا، وهم أناس أعرف ان إعدامي لهم كان أمرا ظالما.

الرجل: لست أفهم هذا.

الآخر: لقد أربكني أنا ذلك أيضا، أيها السيد. لقد اتضح لي خضوع المجرمين ولكنني لم أفهم أن يموت البريء هكذا أيضا، ومع ذلك ماتوا كما لو لم تحدث جريمة في حقهم وكما لو أن الموت كان من حقهم. لقد كنت خلال فترة من الزمن أشعر بالخوف عندما أضرب ضربتي وجوبا، وكنت أكره نفسي كراهية شديدة عندما كنت أفعل ذلك لأن هذا الموت كان جنونيا وغير مفهوم. لقد كانت ضربتي بلا معنى.

الرجل: (متعبا حزينا) مجانين! كانوا مجانين! ماذا ينفع الموت هكذا؟ أفعدنما يقف المرء أمام الجلاد، فليس من المهم الوقفة التي يتخذها. فقد خسر الشوط!

الآخر: لا أعتقد ذلك.

الرجل: أنت متواضع، أيها الجلاد. ومع ذلك فأنت في أيامنا هذه المنتصر الأكبر.

الآخر: لا أستطيع أن أخبرك إلا بما تعلمته من أولئك الذين ماتوا أبرياء خاضعين، أيها السيد.

الرجل: أواه! أتتعلم أيضا من الأبرياء الذين تقتلهم؟ إنني اسمي هذا شيئا عمليا.

الآخر: لم أنس موت أي منهم.

الرجل: لا بد أن تكون لك ذاكرة جبارة.

الآخر: إنني لا أفكر في شيء آخر.

الرجل: ماذا علمك الأبرياء والخاضعون؟

الآخر: ما أستطيع الانتصار عليه وما لا يمكن الانتصار عليه.

الرجل: أليس لقوتك نهاية؟

(صمت)

الرجل: ماذا؟ أنت تردد؟ إذا كان شأننا قد انحط، بحيث لا يتفلسف غير الجلادين،

فاسمعنا مما لديك!

الآخر: إن السلطة، التي قدمت لي، أيها السيد، والتي أمارسها بيدي، في نصف الدائرة الفضي لسقوط بلطتي، في لمعان السكين المغروزة في عمق الليل، أو في الأنشطة الناعمة، التي أضعها حول رقبة، ما هي إلا جزء ضئيل من سلطة أولئك الذين يقهرون الإنسان فوق هذه الأرض، فما من عنف إلا وهو العنف نفسه، ولهذا فإن سلطتي هي سلطة أصحاب السلطة: عندما أقتل أنا، يقتلون هم بواسطتي، وأنا في الأسفل. وحجتهم مختلفة، تتراوح بين أرفعها وأسمأها فكرا وبين أكثرها وضاعة. وليست لي أنا حجة. هم يحركون العالم وأنا المحور الهادي، الذي تدور حوله عجلتهم الرهيبة. إنهم يحكمون، وفي قعر فزعهم ينطرح وجهي الصامت. وفي يدي المحمرتين تصل سلطتهم إلى شكلها النهائي الأخير، مثلما يجتمع القيع في دمل. وأنا هنا، لأن العنف شر من أي نوع كان، وهكذا، فبينما أجلس أنا الآن في

ضوء الصباح الليلي فوق هذا المكتب أمام ضحيتي وأقبض بيدي على سكين تحت هذا المعطف المصنوع من قماش قديم، يكرهني الناس لذلك، لأن العار نزع عن متسلطي الأرض، وأنزل فوق كتفي، لأحمل كل أنواع عارهم. إن الناس يخافون مني، ولكن المتسلطين لا يخشى جانبهم فقط، وإنما ينالون الإعجاب أيضا. وهم ينعمون بكنوزهم والناس تغبطهم على ذلك، لأن السلطة تغري، حتى إن المرء ليحب في المكان الذي ينبغي له أن يكره فيه. وهكذا يضم المساعدون ومساعدو المساعدين إلى أصحاب السلطة، ويتلقفون كالكلاب قطع السلطة، التي يسقطها المتسلط لهم لاستخدامهم. فالأعلى يعيش من قوة الأسفل المعارة والعكس بالعكس، تركيب معتم من العنف والخوف، من الطمع والمهانة، وكل هذا يشتد ويلد في النهاية جلادا، يخافه الناس أكثر مما يخافونني: وهو الطغيان، الذي يسوق على الدوام جماهير جديدة إلى صفوف أكواخ العذاب التي لا نهاية لها، عبثا، لأنه لا يغير شيئا، وإنما يدمر لا غير، فالعنف يتسبب في العنف، والطغيان يتسبب في الطغيان بصورة مستمرة، ومن جديد دائما كلوالب الجحيم الغائرة!

الرجل: صمتا!

الآخر: لقد أردت أن أتعلم، أيها السيد.

الرجل: (في يأس) من يستطيع الخلاص منك!

الآخر: يمكنني أن أخذ جسدي، أيها السيد. فقد استأثرت به السلطة، فكل ما ينحل إلى تراب خاضع لها، أما ما ناضلت من أجله، فلا سلطة لي عليه، فهو لا ينتمي إلى التراب هذا هو أنا، جلاد، إنسان محتقر، تعلم من الأبرياء، الذين اسقطتهم بلطتي، ولم يستطيعوا الدفاع عن أنفسهم: إذا تخلى إنسان في ساعة موته المظلوم عن كبريائه وخوفه، بل وعن حقه أيضا ليموت كما يموت الأطفال، دون أن يلعن الدنيا. فذلك انتصار أعظم من أي انتصار أحرزه واحد من المتسلطين. فمن سقوط الخاضعين الهادئ، ومن سلامهم، الذي كان يحيط بي أنا أيضا كالصلاة، ومن فظاعة موتهم، الذي يتناقض مع كل العقول، من هذه الأشياء، التي ليست أكثر من هز الكتفين، كان يتضح إحساس الظالمين بالعجز، وانعدام كيان الموت. وحقيقة الحق، التي لا سلطة لي عليه، ولا يمسك بها طاغ، ولا ينغلق عليها سجن ولا أعرف عنها إلا أنها هي، فكل جبار حبيس سجن ذاته المظلم، الذي لا نافذة له. فلو كان الإنسان جسدا فقط، أيها السيد، لكان ذلك أسهل بالنسبة لأصحاب السلطة. وكان في وسعهم أن يبنوا ممالكهم، كما تبنى الجدران مربعا بعد مربع إلى أن تتحول إلى عالم من الحجارة. ومع ذلك كيفما كان بناؤهم، ومهما كانت أحجام تصوراتهم، وكيفما كانت قوة موادهم، ومهما كانت جرأة مشاريعهم، ومهما كان نكاء مكائدهم، فإن العلم قد غاص في أجساد المنتهكين، الذين بنوا بهم، وفي هذه المادة الضعيفة، العلم بما يجب أن يكون عليه العالم، ومعرفة ما هو عليه. وتذكر السبب الذي من أجله خلق الله الإنسان، والإيمان بأن هذا العالم لا بد أن ينهار، لتكون هناك عدالة، لتكون هناك قوة

تفجيرية أقوى من تلك الذرة، التي يصنعها الإنسان من جديد بصورة دائمة، عجيبة حامضة من كتلتها البطيئة الحركة، التي تنسف دائما قصور القوة الغاشمة، كما يشق الماء الناعم الصخور إلى نصفين ويجعل من قوتها رمالا تنساب من بين أيدي الأطفال.

الرجل: حقيقة واضحة كالشمس. ولا شيء وغير هذه الحقيقة.

الآخر: الأمر لا يتعلق اليوم إلا بالحقائق الواضحة.

(صمت)

الرجل: انتهت السجارة.

الآخر: أتريد أخرى؟

الرجل: كلا. لم تعد لي رغبة في ذلك.

الآخر: أتريد مشروبا؟

الرجل: ولا هذا أيضا.

الآخر: والآن؟

الرجل: أغلق النافذة. فها القاطرة الكهربائية الأولى تمر في الشارع.

الآخر: النافذة مغلقة، أيها السيد.

الرجل: أردت أن أحدث قاتلي عن أشياء سامية، ولكن الجلاء حدثني عن أشياء بسيطة،

لقد ناضلت فوق هذه الأرض من أجل حياة أفضل، من أجل ألا يستغل الإنسان

كما يستغل الحيوان، الذي يشده المرء إلى المحراث: هيا، استحضر الخبز للأغنياء!

ثم من أجل أن تكون الحرية، حتى لا نكون أذكياء، كالثعابين فقط، وإنما نكون

وديعين أيضا كالحمام، وفي النهاية من أجل ألا يموت إنسان في كوخ من أكواخ

التعذيب، أو في جقبيل موحل أو حتى بيدك الجمر أوين. ومن أجل ألا يعاني

الإنسان من هذا الخوف. الخوف الذي لا يليق به، من صناعتك. لقد كان نضالا

من أجل أشياء بديهيّة، وأنه لمحزن هو هذا الزمان الذي يكافح المرء فيه من أجل

البديهيّات. ولكن عندما يصل الأمر إلى أن ينزل جسمك الجبار من سماء فارغة

إلى داخل غرفتنا، فمن حق المرء، حينئذ أن يكون خاضعا، فالأمر يتعلق بشيء غير

بديهي: إذا يتعلق بمغفرة ذنوبنا وبسلام أرواحنا. وما عدا ذلك لا يهمنا فقد أخذ

من أيدينا. وكان نضالنا نضالا جيدا، ولكن هزيمتنا كانت هزيمة أفضل. ولم

يضع أي شيء من العمل الذي قمنا به. فيتجدد الكفاح بصورة مستمرة، يتجدد.

يجده شخص ما في كل ساعة. فاطفئ المصباح، أيها الجلاء، وسيقود يدك

الشعاع الأول من أشعة الصباح.

الآخر: كما ترى أيها السيد!

الرجل: طيب.

الآخر: أراك تنهض!

الرجل: لم يعد لدي ما أقوله. إنني جاهز. خذ السكين الآن.

الآخر: أنت الآن بين ذراعي، أيها السيد؟

الرجل: حقا. اغرز السكين!

الموت والحياة

شاكر فالح المعنوق



ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakrml.com>

- سكوت تام...

- والمسرح وظلال قضبان الزنزانة ممتد

على الأرض كفواصل قد رسمت على الأرض رسماً...

- وخطوات آتية من العمق...

لثلاثة أشخاص.. نسمعها تقترب،

ومع اقترابها أبواب تفتح وتغلق

وسلاسل حديدية...

والخطوات تكمل المسير.. ولا تتوقف..

- وأثناء سيرها..

صوت الحاجب: محكمة.. جلسة النطق بالحكم بحق المدعو..

فلان الفلاني.. المتهم بقتل جاره..

صوت القاضي: بعد ثبوت الأدلة.. وشهادة الشهود... تبين أن

المدعو فلان الفلاني.. قتل جاره عمدا ومع سبق الإصرار والترصد.. وقد حكمت عليه

المحكمة حضوريا.. بالشنق حتى الموت..

- باب يفتح قريب جدا من أذن الجمهور وسلسلة صريرها يؤذي الأذن...

- وفلان الفلاني يدفع إلى الداخل..

- ويغلق الباب مع صوت السلسلة..

- بينما يبقى فلان الفلانى وحيدا

وسط خطوط القضبان الأرضية..

فلان: (بهدهوء) ومع ذلك أنا بريء.. وهو.. المجنى عليه كما يقولون هو المجرم... وماذا يهم!

هذا سرير.. يريدون لي النوم بعد الحكم.. وسأنام ملء جفونى..

ولكن لا أنتظر.. أنا لم أعود أنتظار النهاية في هدوء.. نهاية أي شيء

في حياتى.. كيف الآن أنتظر نهاية حياتى نفسها..

هؤلاء القوم لا يفهمون.. إن من يحب الحياة لا يقتل.. وأنا أحب حياتى..

لكن هذا الجار قلبها رأسا على عقب..

- لا سنين الجيرة.. ولا المجاملات.. ولا الزيارة ردعته..

كان يتحين الفرصة كي يثيرنى...

وأنا أتصبر بالحكمة.. والأمثال والدين.. وكل كلمة تقال ولا تقال أقولها أنا لنفسى..

- الذي يحب الحياة لا يقتل..

والذي يعرفني حق المعرفة هم جيرانى..

ومع ذلك شهدوا بأنى القاتل المصر على قتل جاره..

وهم يعرفونه تماما كما أعرفه أنا..

والكل التزم الصمت أثناء مضايقاته.. وتحرشاته التي ليس لها نهاية..

- وحق الجوار يفرض على الإنسان أشياء لا يحبها.. أو الصبر والتحمل وأنا صبرت..

وتحملت...

ولكن للأسف كان ذلك يزيد إيمانا وتحرشا.. وتفتنا في نبش المشاكل أمام الجميع..

- الذي يحب الحياة لا يقتل...

وأنا أحبها...

بنيت بيتى.. كل يوم آخذ من عرق جبينى وأعجبه مع الأسمت كي يعلو البناء

ويظلنى أنا وعيالى..

وكان الأخ.. يقف ويرقبني.. وبغيرة.. ورغبة لم أكن أعرفها..

ولا يبني بيته..

سألته مرة هل أنت محتاج..

قال لا فالخير كثير.. ولكنى الآن لا أستطيع البناء..

قلت على راحتك.. وسكنت.. وكبر الأطفال.. بعد أن أصبحوا مع أطفاله أصدقاء..

لم ينظر إلى ضحكاتهم..

يا لهذا الجار.. يجلد فرحتنا ليل نهار.. وأنا ساكت..

لا أريد أن أتكلم.. ماذا أقول.. ولن؟..

- أحيانا حين ينام الأهل.. أذهب إليه في بيته.. وأجلس معه..

لا يتكلم معي.. أنا أسحب منه الحديث حتى أداري به خجلي..

- هذا الجار يزعمون أنى قتلت.. قتلني آلاف المرات.. وأنا في كل مرة ألحس جرحي..

- صوت الزنزانة يفتح..
- وصوت السلسلة المزعج..
- والطعام يدفع إليه..
- وتعود دورة الإزعاج والهدوء..
- الذي يحب الحياة.. لا بد أن يأكل..
هذا القلب الذي هنا مشكلته أنه دائم النسيان..
نسيان الشر..
ويمتص الصدمات واحداة تلو الأخرى.. فكيف مع الجار..؟
- كنت دائما عندما أحضر شيئا إلى بيتي..
لا.. لا هذه الأشياء لا تقال.. وأرى أطفاله حفاة.. أبكي..
وأجري فغدا عيد وهو قد تركهم وسافر..
أجري إلى السوق وأشتري كما لعيالي وأسأل زوجته.. والزوجة لا تجيب..
فقط باكية عمرها الذي ذهب معه هدر..
- في تلك الأيام.. كنت أسأل..
أين هو؟ في أي فندق يسهر؟ ومع من؟
فهاألني ما سمعت.. وكم يصرف..
يأخذ من مصروف بيته.. ومن راحة طفله
يسكنهم في دار واحدة.. الأم وأطفالها كلهم في هذا الذي يسمى الملحق..
ويؤجر البيت.. والراتب.. والديون.. تذهب كلها فداء لمغامراته..
- هذا الجار..
صرت إذا رأيته صدفة.. أو في مناسبة يقوم بها بعض هؤلاء الحيران..
أنقبض على نفسي..
وأذكر كل تلك الآلام والعذاب على وجه زوجته وأطفاله.. وأسأل.. ما الذي يجبر
زوجته على البقاء عنده؟!
- نعم هذا أنا الذي يكلم نفسه كالمجنون..
وكالعاقل..
هذا الذي هو أنا..
اختلط في ذاتي شعور المحبة والندم..
والرغبة في الحياة والسعي إلى العدم..
- مازالت ذاكرتي تدفعني إلى هذا الجار..
مادام حكمهم قد حدد نهاية حياتي..
هؤلاء الذين لا يهمهم من أنا..
ومن أكون..
وما الذي كنت أفعله طوال عمري الذي أفنيت في محبة البشر..
- حكم الإعدام..
هو حكم بإعدام حتى الخير في نفوس أطفاله..
هؤلاء الذين سيكبرون..

وسيعرفون..

ويتربون على أخذ الثأر لأبيهم.

- أمهم كانت تقول دائماً لن أسامح أبداً مع الذي يضرك..

فكيف مع الذي أخذني منها.. ومنهم.

- نفسي قد عافت الطعام..

والشراب..

وأنا هنا تعصرني جدران الزنزانة..

وتدخل في قلبي قضبانها..

وأنزف مشاعري إلى حد الموت فمن ينقذني....

(يضحك)

- ينقذني ممن...؟

من الموت...؟

كيف ينقذني هذا الذي جاء لينقذني...؟

فالموت من هذه اللحظة يركض ورائي..

وأنا أعرف بكامل قواي العقلية..

ولا أنسى هذه المرة الإساءة..

كيف أسى الشر الذي سينال قلبي ويلتهمه في ثوان.

- من أجل هذا الذي لا يسمى.. يعدموني..

هذا الظلم بعينه..

ولكن ما ذنب القاضي.. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والأدلة المادية..

وشهادة الجيران..

وشهادة زوجتي.. المشكلة..

أي مشكلة.. البلوى.. إنها لا تعرف إلا قول الحق..

ماقالته صحيحا.. ولا أستطيع أنا تكذيبها.

- هي أكثر من مرة قالت لي...

لا تدخل جارك إلى بيتنا..

وأنا لا أنصت إليها..

قامت تشكو..

فلم أسمع شكواها..

حتى الصراخ رددته في حنجرتها..

فماذا تفعل المسكينة...؟

كانت تتوقع - كما توقعت - من الجار أن يمعن.. ويزيد في إيذاؤه

كما فعل معي.



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- حتى كان يوما مشهودا..

ذلك الذي رأيته فيه بعيني
يدخل بيتي أثناء غيابي.

- لم أتكلم مع زوجتي يومها..

فأنا رأيته في الحديقة..

وراقبته إلى أن خرج..

ودخلت..

فوجدت زوجتي تنتفض ذعرا في الداخل..

ومن ثم تحضن أولادها...

تحميمهم من انتفاض البرد داخلها...

- تركت الأمر كله.. وذهبت..

لم أعلق..

أخذت مسدسي ووضعت في جيبتي وخرجت...

إلى أين...؟

لا أدري...

المهم المسدس الذي يحميني منه في جيبتي.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhs.com>

- ورجعت...

فوجدت السكون...

وسيارته ليست عند بيته..

طرقت بابه وسألت عنه زوجته..

فقالت: من الظاهر قد خرج ويا ليت لا يعود.

- هل هرب مني...؟

هل رآني وأنا أدخل البيت مع بعض أولادي...؟

المهم كابوسه انزاح عن صدري حين أقنعت نفسي بأنه هرب.. ولن يعيدها

- في تلك الليلة قالت لي زوجتي..

هدأت خاطرها بكلمتين..

وقلت: إن الشيطان أشطر منا والنفس أماراة بالسوء..

ونمت..

والمسدس مازال في جيبتي..

أخفيه أينما ذهبت.

- رأيته مرة أخرى يدخل الحديقة.. وأنا راجع على غير عادتي من العمل..

رأيته يفتح باب البيت الداخلي..

ثم يدفعهم عنوة ويدخل.

- تحركت برشاقة رجل البوليس...

في كل الأرجاء تحركت حتى وصلت..

فالرجل مهما كان قد اقتحم بيتي..

والمسدس مازال في جيبتي.. فلا بد أن يقتل...

لأنى أدافع عن شرفي.

- تنأهى إلى سمعي.. صوت زوجتي..

تغلق عليها باب دارها...

وهو يناديها...

يحاول فتح الباب..

يدي تمتد إلى جيبتي..

- هو يتوسل إليها يرجوها أن تفتح...

يزداد فحيح صوته رغبة وجنونا...

- وأنا يدي ترتجف داخل جيبتي رعبا وغضبا...

لكنه فجأة يصمت.. ويقرر الرحيل.. حين بدأت زوجتي تصرخ.

- تواريت بعيدا كي لا يرانى...

وخرج...

ARCHIVE

والمسدس في جيبتي..

وفكرت في أطفالى وأطفاله <http://Archivebeta.Sakhril.com>

إلى أين المصير؟

وجمدت.

- لا أدري كم من الوقت بقيت في مكانى...

سنتين عمري كلها ذابت في تلك الوقفة...

ولا عدت أفكر إلا بالذي حصل.

- انتشلتني صورة زوجتي المندفعة من داخل البيت على غير هدى...

العباءة خلفها كراية الموت..

ومن ثم تعثرت خطواتها...

وهوت إلى الأرض وصارت تبكي...

وبكاؤها يهز أعماقي...

جئت إليها...

خطواتى ترجعني إلى الخلف..

وامتدت يدي...

ولا مستها...

فهبث مذعورة.. وما أن رأنتني حتى فاجأتني.. اذهب للشرطة.

- سحبتها إلى الداخل...

ماذا تقولين؟..

إلى أين تريدني أن أذهب؟؟ للشرطة...؟؟

كيف وماذا أقول؟

أقول جاري اعتدى على أهل بيتي؟

والمسدس في جيبي.. لكنها أصرت على إخبار الشرطة.

- رجوتها أن تتنازل.

فها هي الأيام قد مرت.. ولا داعي لأن نفضح أنفسنا..

فماذا يقول الناس.. والسمعة.. وأنت وأنا..

ستنالنا الألسن التي لا ترحم...

فلا تخافين وهذا المسدس موجود في جيبي...

أريد أن أقول لها إنها في حمايتي...

وهي لا تريد أن تفهم.

- خطوات عسكرية بالخارج

- حين يفهم هؤلاء الذين بالخارج ما بي من ألم وضياع.. وأى شعور ينتابني الآن...

لو يفهمون أنى لم أتمكن من دبح حيوان حتى لو بالحلال...

لو يفهمون أنى عند بكاء الطفل أبكي...

وعند موت الحب أموت...

- لا هذا لا يكفي...

زوجتي حين أصرت على موقفها تصورت أن الذين جاءوا لتنفيذ القانون أخذوه

معهم...

وألمني ما أله...

فهو جار وله حق الجيرة.. فكيف أتركه لهذا المصير؟

وتكاد تجن زوجتي لبرودي...

- يا بنت الحلال افهميني.. ليس هناك أي تفاهم الرجل داس حرمة البيت

ولا بد من العقاب...

وأسلمت نفسي للأخذ والرد...

وفي يقيني أريد أن أخذ ثأري بيدي...

ولكن بعد أن يصبح ثأرا وهذا المسدس في جيبي يشهد على ما أقول.

- لكنه لم يترك لي القرار الأخير...



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

حيث آمن أنه لم يعاقب وطمع هذه المرة بالكثير...
كنت على سطح المنزل.. حين جاءت طلقه وهو في وسط حديقة بيتي...
لم أخطئه.. أصابته في قمة الرأس...

لحظتها رأيت أفكاره السوداء كلها...
- أنا لم أقتله.. أنا فقط فقأت الدم الذي كان في رأسه.. الدم يشهد على ذلك...
لم يصدقني أحد.. في الحديقة أقتله؟؟
فمن دخل حديقتي بعد الآن فهو غير آمن...
حكم رأيته واجب التنفيذ.. فلماذا أنا كذلك أعدم؟!

- في أي ساعة أعدم؟

لا أدري...

أسرع الأحكام أحسنها في سرعة التنفيذ...
راحة للمعدوم ولكم أنتم...
وأنا طبقت هذا المبدأ.

- سلاسل.. وأبواب تفتح
- وشرطي يدخل ويأخذ الطعام
- ويخرج..
لا

يهمه إن أكلت أم لا..

زوجتي يهمها..

لذلك قالت ما رأيته دون تزويج.

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

- هنا الآن وحيدا...

في هذه الغرفة.. التي لا تختلف عن القبر إلا بالهواء

لإخراج ما في جوفك...

واجترار حياتك كلها...

سمعت بعضهم يقول كشريط سينمائي.. من لحظة الوعي إلى هذه اللحظة...

وأنا أقول غير ذلك...

ذلك الشريط لا يشملني...

أنا لا أسترجع شيئا...

ما فات قد فات...

وأنا عليه مشيت.. فلن أتجه إلى التصوف.. لأنني كنت رجلا وسطا... أقعنا في ك...

أقرأ قرآن الفجر وأصلي وأذهب إلى عملي وأتزوج وأحب الأطفال والمال... تسلسل

والضحكة.. والسهر.. وأموت في عشق ذاتي... رغبة في أن أكون...

لكني أمتنع عن هذا العشق عند حدود الآخرين... سلاسل...

فلماذا أتميز عن الناس؟! وكل واحد فيه هذا الطبع...

يعلمه أو لا يعمله ليست مشكلتي...

المهم أنا لا أريد إطالة لحيتي وتقصير ثوبي حتى يكاد كفني يفصل منه ثوبين.

- يا حباب الله لست الآن أعرف ربي...

عرفته حين كنت طفلاً أرى والدي يذهب إلى المسجد ولا يأخذني.. وأبكي...

وسعادتني الغامرة حين يوافق وأصلي مع المصلين... ذلك الحب يغمرني الآن.. أحب به يحيطني.. واكتفيت به عن دنياي.

- أيام الشباب وعنفه ورعونته.. كنت في صراع دائم...

ألم يلهم النفس فجورها وتقواها؟

أليس الشباب قمة الفجور..؟ وبركانه الثائر..؟

- وحين الرجولة تزوجت وأنا أمني النفس.. ها قد اكتمل نصف ديني المفقود..

والنصف الآخر يتحقق عن طريق جهاد النفس بالصوم.

- وأنا متذبذب أستطيع ولا أستطيع.. أعبد وأعصي.. وأتوب وأعيد عصياني..

وحين الشدائد يغمرني موعد الرحيل إلى دنياي الحائلة عند ربي وإلهي وخالقي..

- كنت أجلس عند الشباك أنظر للشارع في هذة الليل.. أسمع الأذان وأردده معه.. وأبكي..

ولا أقوم إلى الصلاة..

وأقوم إلى الصلاة إلى حد الذهاب إلى المسجد.. في وقت يعز فيه المصلون.. وكأنما في هذه اللحظة أتعبد وحدي.

- أما الآن يا أحباب الله فأنا أرفض وأنا كما أنا أجاهد نفسي..

جهاد النفس يؤجر عليه.. ويكفيني هذا..

إلى جانب الذود عن شرفي.. إلى جانب صبري..

إلى جانب إلحاح زوجتي وانحطاطي في عينيها إلى حد البرود وقولة حق يراد بها باطل...

وأنا في كل ذلك مظلوم.

- الذين شهدوا معها بالحق كذلك جيرانى...

رأوني وأنا أتربص به كي أنال منه ولكنهم غضوا الطرف حينما رأوه... سكتوا كلهم...

وانتظروني كي أكون أنا كبش فداء لهذا الذئب.. الذي يريد اقتراس أهل بيتي..

وبكوا على الذئب.. فالذئب مسكين..

يا ناس هذا ذئب.. وأنا استنجدت أكثر من مرة وأنتم لا تصدقون..

- تجمعوا كلهم حول جثته حين أرديته قتيلا..
كلهم يولولون...
يعطفون على هذا الذي عاث في بيتي.. ولشجاعتي يستنكرون..
حتى الذي ساندني قبل اليوم المشنوم.. كان يربت على ظهري كي اطمأن وباليدي
الأخرى يأخذ ثمن وقوفه إلى جانبي...
فماذا أقول وأطفالي وأطفاله يبكون؟؟
لكني حين نظرت في عيون النساء رأيت الرضى.. وإن ألمهن هذا المصاب الكبير..
وارتدت نظراتهن شماتة في وغيضا علي لأن الذئب كان يرفع سعرهن عند الرجال...
سحبت العقل..
وخلعت كوفيتي وسترت بها وجهه..
ورميت عقالي عليه..ها أنا أعترف أني اغتلتته..

- الخطوات العسكرية آتية
- ومع آخر لحظة لاقتراها
ينقطع الصوت وتعم الظلمة.

ستارة



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- مع إنارة المكان تدريجيا
- الخطوات العسكرية القادمة
باتجاه الزنزانة..بنفس
إيقاع الفصل السابق.

- ها هم يأتون...
ذلك الطقس رأيته في أكثر من فيلم يتكلم عن الجريمة والمجرمين...
لكنه الآن حقيقي...
كيف أردهم...؟
أريد أن أدافع عن نفسي فأنا يا أحباب الله.. والله مظلوم..
وقد حكيت لكم أسباب براءتي..
- سلاسل.. وبيان تفتح..
- شرطيان يحملان الجثة على نقالة
ويضعانها أمامه ويخرجان في هدوء
- يريدون أن يقولوا لي: هذا سواد وجهك أمامك...
ويؤكدون ذلك..
- يأتى إلى الجثة

- يكشف عنها الغطاء...

- هو قتيلي الذي قلت لك عنه..

أعرفه من بين ألف قتيل..

أنتم.. لماذا أدخلتموه علي..؟

هو ليس خصما لي.. الخصم من يتحداني.. وهو لم يتحدّ بشرف..

شرفه كان كشرف اللصوص وقطاع الطرق.

- يدخل مصورون...

يأخذون له لقطات متعددة

- الآن يهتمون بي..

لا أظن..

خلف هذه الإضاءة دخان وحريق...

أنا أعرف شرارات عدسات المراسلين...

وماذا يهم..؟

طالما أني قد أنهيت مهمة الشرف بقناعة...

فأنا لم آخذ التقدير من أهل بيتي ولا من الحي الذي أسكن فيه..

ولا من..

أين وسام الشرف؟ أسمع فيه ولا أراه..

دائما أراه يعلق على الصدور إلا صدري أنا الذي...

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- ينظر إلى الجثة..

- بينما ينسحب المصورون..

- أتراهم يقولون أن..

لا تذكرت...

هذان الوجهان اللذان أحضرا الجثة.. أين رأيتهما؟؟

يا إلهي.. أهى أمنيات؟

متى كبروا؟ وأصبحوا الرجال الذين يحمون القانون..

أنا أذكر آخر مرة رأيتهما.. حين غطيت الجثة بكوفيتي...

وقفا كما أنا أقف الآن أمامها.. ونظرا إلي طويلا..

من دون هؤلاء الذين تجمهروا حولها كانت نظراتهما تشدني.. وتشكرني في حب

يخامره نقصان الحمية..

نعم يشكراني.. لكنهما لا يعبران إلا بالنظرات الملتاعة..

أتيت إليهما.

- هذا والدكما.. لكنه كما علمتم من الناس ماذا فعل..

أجمعت هذه الدنيا والشرائع والقوانين.. والأعراف والتقاليد

على أن الذي فعله كان الرد عليه في عرفنا كالذي ترونه..

ألستم مثلي؟

قالا: نعم...

والنعم تخرج أمنية لا تقال.. ولا أنا حينها عرفتھا..

الآن أعرفھا كما أعرف نفسي بأني بريء.. وهو المذنب...

سرقا جثته ولبسا ثوب منفذ إرادة القانون.. وأرادا أن يقولوا إن هذا مكانھا..

يا إلهي.. أهذا تفسير لهذه الرؤى وأنا بهذه الغرفة العلية؟؟

- لكنھم أطفال وأبوھم علمھم.. علم ناقص بلا جدال...

أهذا الذي أراه.. اغتيال آخر لهذه الجثة أمامي؟؟

- واغتيال الصغار للكبار عودة إلى الفطرة..

هو القصاص..

والقصاص حياة..

أطفاله الثلاثة يقدمون لي الشكر.. وأمھم.

- أحيانا تؤرق الواحد منا الأفكار...

ولا ترجمه..

لا يستقر له قرار...

يستطيع أن يفعل كل شيء.. وفي ذات اللحظة عاجز.. وبارد،

والبرودة تصل إلى حد العظم.

- وهنت نفسي..

وترحمت عليها.. وأنا أسمع في جنباتها هذا الشتات..

وأنا كما يقولون الذي جلبت هذا النفسي وألهم

- فبيدي كان مسدسي..

وكان يمكن أن أخفيه فقط.. ولا يدرون مثله لا يخاف..

تصور نفسه في أمان.. تلك وسيلته.. مع قلة الحياء كثير من الأمان..

وهو فعل ماشاء في حماية تلك الفكرة..

- وأنا بسبب هذه الفكرة التي تأكل الأخضر واليابس هشمت رأسه بمسدسي الذي

كان في جيبي...

صدقوني كانت من يد جراح يعرف أين موضع الداء...

أنا أخرجت هذا الورم كي لا يعدي أطفاله...

وها هم كما ترون.. يلقون بجثته.. لا يريدھا أحد خوفا أن يصل إليه الداء.

- يقترب من الجثة

- أرايت.. كم كنت يا جاري مؤلما لنفسك وللآخرين..

أنا في سجن الشتات الذي يريدون مني لبس عباءته رغما عني...

وأنت في دائرة النسيان...
دائرة القبح التي يحاول إخفاؤها كل عاقل..

– يقولون إنى قتلت مجنوناً...
والمجنون يريد هلاكى.. وهم لا يمدون يد المساعدة ولا النصيحة إلا بمكيال...
تصرفت معك كما يأمر العقل.. حين رأيتهم هؤلاء المجانين يطلبون منى السماح..

– يا أنت.. كيف أسامح من اعتدى على حرمة بيتي؟؟ حتى لو كان جاري.. كيف أقول
عفا الله عما سلف وأحمل ذلي.. وأتوسد عارى..

إذن أنا لست أنا..
أخرج من ثوبي..

من بيتي..

وأترأ من أطفالي..

وأهيم في الدنيا وحيداً..

أنا لست ضحية فعلي..

فعلي له تاريخ معه ومعهم..

تاريخ لا يمكن أن أنساه.. محفور هنا في الذاكرة.

– لا أسامح..

ولا أهادن..

يا أنتم خذوا جثته ولا تدفئوها..

اصنعوا منها تذكراً.. كي لا تنسوا ما فعلت..

– هذان اللذان أحضراهما هنا.. كي تسجن معي يقدمان شكرهما..

فأنا المخلص لآلامهم..

أما أنتم فلا تريدون لهذه الآلام أن تنتهي.. بإيعاز من يرقدن معكم..

هن أصبحن بسبب موته غير مثيرات لحواسكم..

وأنتم غير أهل لأنوثتهن..

وتخافون الفضيحة إن لم يرد إلى جارككم.. ساتركم.. بعض اعتباره.. كي لا تتكشف

سوءاتكم..

– أما أنا.. ففعلته النكراء جعلتني أتوحد مع أهل بيتي..

وتمتد عروقي إلى خارج هذه الغرفة تمتص الحياة..

أنا لا أموت كما يريدون..

أنا لا أتساوى مع هذه الجثة..

– رغم الألم.. هناك فرح في العيون..

وحلم

والأحلام تريد العمر حتى تتحقق..

أنا أعطيت الحياة لهم..

وهو ماذا أعطى غير الخزي والعار.. والمجون؟

- أنت لست صاحبي في هذا السجن..

تعالوا فخذوه..

أنا هنا الزاهد في كل شيء من أجلهم.. غير الذي زهد فيهم كلهم

من أجل لاشيء..

الأهل والزوجة والابن.. والدار.. لا أحد مهم.. غير نفسه وإرضاء غرور الفكرة

الشريرة التي أوصلته إلى هذا المآل..

جثة..

لا حياة فيها..

يخاف منها الصغار..

ورائحتها تزكم أنوف الكبار..

لكن الخوف هنا ليس له وثبة الفطرة..

فقد نسوا فطرتهم.. واحتموا من الخوف في ظل الجدار..

- يا سادتي..

أنا المسجون هنا من حقني أن أطلب من السجن أن يبعد هذه الجثة

عني..

ويتركوني في عزلتي أيام عمري الباقية. <http://Archivebeta.net>

- يا سادتي..

أرجوكم..

والرجاء ليس مذلة إنما عودة لذلك الأصل الذي طبعني بما أنا في اليوم..

- يا أحبائي..

لا أشكو إليكم سجنني..

ولكن أشكو مشقتي مع هذه الجثة بجواري..

- وهذا الضوء الذي جاء معه.. لا يعميني.. وإنما يعمي بصائرهم..

هكذا هم يأتون دائماً..

معهم أعلامهم وضجيجهم ولافتاتهم..

وأنا عمري ما قرأت لافتة..

ولا أحب الضجيج..

ولا أحبهم..

- كنت أجامل أصحاب جاري وبعض جيراني الذين يمتون بصلة مع هذه الجثة..

لكني أبدا ما كنت أحبهم..
والحب كان له شأن في حياتي.

- تزوج عن حب..

وما خالطني شعور الندم مثلهم..

وما تركت أطفالي..

كنت دائما بينهم وأفرح حين يفرحون..

ولم تسعني الدنيا حين أصابني الخير..

ما منعتهم عنهم..

ولارفعت شعارا..

فقد حمدت ربي.

- الخطوات العسكرية آتية

- تقترب

- يتحرك في المكان بهدوء

- صوت السلاسل والأبواب

- الخطوات.. وظلال الرجال..

- طبيب وشرطيان

- يشير الشرطي للطبيب إلى الجثة

- بينما صاحبنا جلس في مكان

- قصي هناك.. يراقب هؤلاء

الذين تحلقوا حول الجثة..

وبدأ الطبيب بإجراء فحوصات

لا نادري ما سرها

- ماذا يفعلون؟

الجثة كانت بالثلاجة..

وقبل أن تكون كان الطبيب الشرعي قد شرحها..

وقبل التشريح كانت أمامي ونظرات الجميع تؤكد موتها..

فماذا يريدون؟

- يبتسم الطبيب للشرطيين

- ويؤكد بابهامه لهما..

- ويخرجون مبتسمين.

- صاحبنا يأتي بحذر إلى حيث الجثة.

- تتحرك الجثة..



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ماذا أرى؟

أبعد الموت؟؟ لا، لا يمكن..

اختلطت علي الأمور.. فمازلت على الأقل إلى حد الآن في كامل قواي العقلية..

أنتم..

أنا لست مجنوناً..

لن توهموني..

أبعد الموت حياة تصح؟

- هذي وفودكم لن تبعث فيه الحياة..

حتى لو بنيت أبحاثكم لإحيائه وقامت على أسس علمية ودعائية وغوغائية..

لن تثيرونى..

هدوئي وأنا أرى الأحداث.. عدم انفعالي..

يقودنى إلى نبذ كل مخططاتكم وصوركم المتحركة.

- لا تفرضون علي شريطكم الذي بارت سلعته.

- تقوم الجثة.. تدب بها الحياة فجأة.. تبتسم

- الجثة تتقدم حيث صاحبنا

- وتمتد اليدين لتأخذه بالأحضان.

- قلت لك أنا لست منهم..

ابعد عني.. إن قامت لك قيامة أم لن تقوم..

ابتسامتك هذه أعرفها جيداً.. <http://Archivebeta.Sakhr.it>

ابتسامه اللؤم والخبث والدناءة كانت دائماً محل شك عندي..

طوال عهد الجيرة معك كنت لا أحتملها..

كان هناك عدم تقبل لها..

وإن رأيتني مرة وأنا أخرج من بيتي ومددت يدك للمصافحة كالتي تمدها الآن

أرغم نفسي على ما تريد..

وأصعب أوقات مصافحتك عندي.. وقت الظهر.. حين ترغمني مرة أخرى على

الوضوء.

- هذه صهوة الموت التي أنت بها الآن..

والخوف..

وأنا طول عمري لا أحترم الخوافين..

ولعبة الخوف التي تجيدها.. وتحاول لعبها معي الآن..

لا ترعبني..

فقط تزكمني رائحتك..

أوف..



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it>

لا تقترب مني..

إياك...

قف مكانك..

مثلك لا أمد له يدي بالمصافحة.

- تتجمد الجثة واقفة في

مكانها على نفس الابتسامة

التي توحى تماما بالحياة

- طول صحوة الموت.. أبدا لن تعيدك للحياة..

وإن حاولوا تحريك صورتك أمامي..

واستعانوا بأمر المخرجين..

وإن مد البعض يد المجاملة والبعض الآخر نسوا وألمهم الذي أنت فيه.. لأنك جار.. أنا

أقول لك الآن وأمام الكل.. أنت عار..

فكيف وأنا الذي غسل العار ينسى ويقول عفى الله عما سلف..

وأقبل الأسف..

والذي حصل هل يكفي معه الأسف؟؟

هل تكفي دموع التماسيح وعويل الذئاب؟

والتمسح بباب التوبة؟

مثلك لا يتوب...

هذي ذنوبك في كل بيتك.. أرملة وأولاء بائسون.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- والأرملة..

أول أرملة لا تكي..

ولا تلبس ثوب حداد..

ولا تعلن ثورتها.. فقط تعيش الانتظار..

مازالت تراك كما صورك وحملوك إلي.

- المسكينة.. كانت من أول يوم وطأت فيه فراشها إلى هذا اليوم في انتظار..

للنهار الآتي...

للخروج من الأحزان والآلام..

وانقطاع العروق..

وعقم الرحم الذي لا يريد إنجابا بعدك..

- ستتعذب كثيرا حتى تغذي أولادك الذين رأوا مآسيك كي ينسوا سهراتك المجانة

وأعيادك اليومية ورقصك المجنون..

مازالوا في هيجان السهرة الممتدة بطول عمرهم..

ويتابعون باندماج تكلمة الشريط.. الذي يوهمهم بأنك مازلت كما أنت.

- وستشفى إلى أن تقنع الصغير..

وستنجح...

وتسحبه من يده ليشم رائحة أبيه..

ويسأل...

وتجيب...

وتقول ما بالقلب..

تسرد له التاريخ..

وتاريخك لا يقرأ ولا يكتب..

إنما منقوش هنا في الذاكرة..

وذاكرة المرأة حين تهان لا تنسى..

وستقول حتى لأولادها ماذا فعل أبوه في دنياه ودنياهم..و..

- تستدير الجثة

- أنا لا أقبل الرجاء الأخير..

وموائد عما سلف..

فالسلف له امتداد..

دم يمشي في عروقي..

ويغذي بصلاية..

وينعش ذاكرتي مثل تلك التي مازالت لا تلبس ثوب الحداد وتنتظر

- أنا الآن..

في هذه الأيام..

أحلم...

أحلم بالغد الآتي..

- تستدير الجثة بمواجهة الجمهور

- الخطوات العسكرية آتية

- والسلاسل وفتح الأبواب

- والظلال..

- والدخول للشرطيين اللذين

دخلا أول مرة..

- وعند أول الباب يقفان

- مركزين نظراتهما على الجثة الواقفة.

- يأتي إليهما صاحبنا..

- ماذا؟

هل حان وقت الرحيل؟



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

من أنت؟ أنا أعرفك؟

نعم...

وأنت...

أنت أوسطهم.. الذي كان دائما في بيتي.. وتربى مع عيالي..

وهذا الذي كان دائما يطرده ويبيات بين القلوب..

ماذا تريدان؟

لماذا تنظران هكذا؟

لماذا رميتما الجثة عند قدمي أول مرة؟

هو قد مات..

أنا الذي قتلته..

وهذه صورته التي مازال يوهمكما بها.

- يكون الآن على مستوى واحد

مع الجثة باتجاه الجمهور

- وإيقاع ضربات العود على الطبل

- تنزل بينهما مشنقة بهدوء..

- الشرطيان يتطلعان إليها بأمل وتصميم.

- المشنقة تفصل صاحبنا عن الجثة

- يتقدمان.. يزيحان صاحبنا عن

طريقهما.. ويضعان الحبل في

رقبة الجثة.. وقد تدلى منه على الأرض جزء كبير..

- صاحبنا يرقب النهاية المتوقعة

لا يفرح ولا يحزن.. وإنما فقط

يكتفي بحياد المراقبة..

- يسحب الحبل إلى أعلى بما يوحي

بالشنق..

- لحظات يتأكدان من موت الجثة

واختفاء ابتسامتها..

- وخروجهما.. وفتح الأبواب عن آخرها

.. والاختفاء مع صوت الخطوات

الذي يذوب.

- صاحبنا يظل ينظر إلى الجثة وحين

التلاشي النهائي للصوت وبداية السكون..

- لست بشامت..

فليس في القلب كره ولا حب.. ولا وخز في الضمير.

- إظلام -

- ستارة -



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakn.com>

رسائل كثيرة تصل إلى البيان من كل الجهات، ووفاء منا لكتابنا وقرائنا الأعزاء، سنحاول بين عدد وآخر الرد على رسائلهم، كما سننشر آراءهم واقتراحاتهم في المجلة. ونأمل من الجميع أن يعذرونا عن التأخير في الرد على رسائلهم، وفي نشر مساهماتهم، وذلك بسبب الضغط الشديد من المواد والرسائل التي يحملها إلينا البريد صباح كل يوم.

فيما يلي ننشر بعض الآراء التي وصلتنا حول المجلة، ولا يسعنا إلا أن نشكر كل من يتابع «البيان» ويحرص على استمرارها وتطورها.

١- تسلمنا العدد / ٣٠٦ / من مجلة «البيان»، ونحن إذ نشكر رابطة الأدباء في الكويت على هذا التواصل البناء، نأمل أن تزودونا بمجلتكم باستمرار، فقد أصبحت زادا لا غنى عنه لطلاب معهدنا.

مدير معهد الدراسات الشرقية والإفريقية (لندن)

٢- باسم الجالية العربية الموجودة في المدينة الجامعية بشيكاغو، يسرني أن أرفع إلى رابطة الأدباء الكويتيين أبلغ آيات الشكر والثناء على دورها الثقافي الريادي عبر مجلة «البيان» التي أصبحت تمثل أهمية قصوى لأعداد غفيرة من الطلاب العرب وعائلاتهم.

فايز مسعد / مكتبة جامعة شيكاغو (أمريكا)

٣- لقد اطلعت على رائعة الثقافة، وعروس الأدب، وأعجبني حسن اختيار المواد من أبحاث وقصائد وقصص. ونتمنى أن تستمر مجلة البيان برسالتها في تعريف القارئ بالأدب الكويتي والأدب العربي بشكل عام.

تي.سي. عبد المجيد

كلية جمال محمد / القسم الماجستير (الهند)

٤- إننا دائماً لفي انتظار وشوق لمجلة «البيان» الغراء، التي تسهم في نشر الثقافة العربية في الوسط الجامعي والطلابي، ونقدر عالياً دور رابطة الأدباء في الكويت بالتواصل معنا وتزويدنا بهذه الدورية المهمة.

د. علي أبو بكر بإسلامة / كلية الآداب (أندونيسيا)



٥- لمجلتكم «البيان» مزايا عديدة، وأهمية كبرى بالنسبة لمكتبة معهد العالم العربي في باريس. لذلك نرجو منكم أن تستمروا في إرسالها إلينا.
أنيسة دوري - مكتبة معهد العالم العربي (باريس)

٦- أود أن أعرب لكم عن سرور المثقفين المغاربة بوصول مجلة البيان الثقافية إلى المغرب. هذه المجلة الجادة التي أغنت الساحة الثقافية العربية، والتي ستغني أيضا الساحة الثقافية المغربية.
د. لوليدي يونس / أستاذ جامعي (المغرب)

٧- نرجو للبيان أن تجسد أفكارها وطموحاتها، وتحقق فعاليتها في معركة الفكر وبناء الوطن، وأن تكون فضاء مفتوحا لكل العصافير.
عبد السلام مصباح / شاعر (المغرب)

٨- أعرب لكم عن اعتزازي بانتمائي إلى مجلتنا «البيان» وأتقدم إلى رابطة الأدباء في الكويت بأطيب التهاني، وأخلص الأمنيات.
د. عبد القادر فيدوح / جامعة وهوان (الجزائر)

٩- وصلني عدد «البيان» الأخير، ولا بد لي من التعبير عن الدهشة والإعجاب بما بلغته المجلة من مستوى راق من حيث الموضوعات والأقلام المشاركة.
من كل قلبي أتمنى للمجلة، رئيس تحرير ومحررين، ولرابطة الأدباء، دوام التقدم والارتقاء على دروب خدمة الثقافة في هذا الوطن العربي الكبير.
د. فؤاد المرعي / أستاذ جامعي (سوريا)

١٠- نثني على جهدكم الموفور في إخراج وإعداد مجلة البيان مما جعلها في صدارة المجلات الأدبية والثقافية من حيث مستواها الرفيع. وجعلتني حريصا على متابعتها ولا سيما أنني من قرائها وكتابها منذ عهدها الأول.
د. حسن فتح الباب / شاعر (جمهورية مصر العربية)